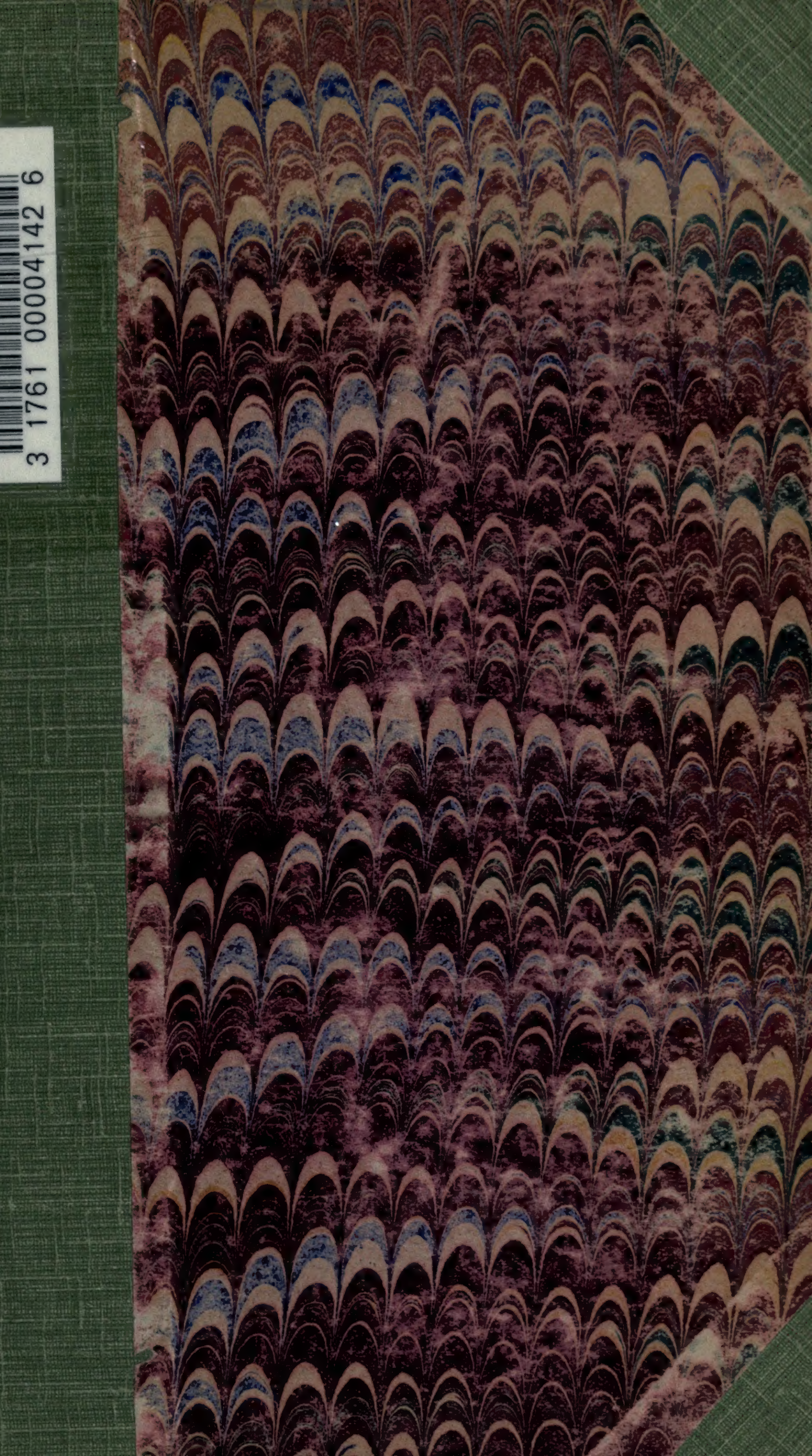


HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE DRAMATIQUE EN FRANCE

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'AU CID

Par H. TIVIER

Professeur dé littérature française à la Faculté des Lettres
de Besançon.



PARIS

ERNEST THORIN, ÉDITEUR

Libraire du Collége de France et de l'Ecole normale supérieure

Rue de Médicis, 7

—

1873

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE DRAMATIQUE

EN FRANCE

SE TROUVE :

A Aix :	chez	MAKAIRE.
Amiens :	—	PREVOST-ALLO.
Angoulême :	—	DUBREUIL.
Besançon :	—	MARION.
Bordeaux :	—	Ve CHAUMAS.
Caen :	—	MASSIF.
Id.	—	LEGOST-CLÉRISSE.
Chartres :	—	PÉTROT-GARNIER.
Dijon :	—	LAMARCHE.
Id.	—	MANIÈRE-LOQUIN.
Douai :	—	CRÉPIN.
Id.	—	Ve MADOUX-LUCAS.
Grenoble :	—	DREVET.
Lyon :	—	PALUD.
Marseille :	—	BÉRARD.
Nancy :	—	GROSJEAN.
Id.	—	HUSSON-LEMOINE.
Poitiers :	—	RESSAYRE.
Id.	—	GIRARDIN.
Rennes :	—	VERDIER.
Troyes :	—	DUFEY-ROBERT.

Et chez les principaux Libraires des principales villes de France et de l'Etranger.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE

DRAMATIQUE

EN FRANCE

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'AU CID

Par H. TIVIER

Professeur de littérature française à la Faculté des Lettres
de Besançon.



PARIS

ERNEST THORIN, ÉDITEUR

Librairie du Collége de France et de l'Ecole normale supérieure

Rue de Médicis, 7

—

1873


LIBRARY
NOV 18 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

PRÉFACE

Les professeurs des Universités allemandes ont l'habitude de publier leur cours à la fin de chaque année. C'est le moyen, non-seulement d'en fixer les souvenirs et d'en conserver le fruit pour ceux qui les ont entendus ; mais aussi de se créer, au delà de ce public nécessairement restreint, des relations très favorables au progrès de l'instruction générale, et même à ceux de la science. Ce mode de propagation convient d'autant mieux à la France, où il tend du reste à s'établir, que nos Facultés ont réuni jusqu'à présent des auditoires d'une composition mobile et variable, où l'élément véritablement studieux n'a pas encore acquis, soit par l'effet de l'habitude, soit par suite des dispositions légales et réglementaires, toute la prépondérance qui lui

convient. Il est donc essentiel de suppléer par le livre à l'action limitée de la parole, et c'est ce qui nous a suggéré la pensée de publier celui-ci, dans l'espérance d'être deux fois utile. Si cette pensée est ambitieuse et cette espérance peu fondée, l'erreur nous est commune avec les bienveillants auditeurs qui, soit à Dijon, soit à Besançon, nous ont donné lieu, par leur empressement et leur attention, de croire que les études dont nous publions ici le résumé, étaient capables de justifier l'intérêt qu'elles sollicitent. Nous l'offrons avant tout à ces mêmes auditeurs, dont l'indulgent accueil nous a soutenu dans la carrière et rassuré contre le sentiment de notre insuffisance.

L'enseignement a ses procédés d'exposition, ses formules méthodiques qui devront se retrouver en partie dans cet ouvrage. On ne sera point surpris si, retraçant l'histoire du théâtre, nous en appelons souvent au témoignage des érudits qui font autorité en cette matière. Ce ne sont pas seulement les compilateurs du dernier siècle, les frères Parfait, de Beauchamps, le duc de Vallière, etc., que nous avons consultés et cités à plus d'une reprise, les noms de MM. P. Paris, C. Magnin, O. Leroy, E. Meurice, L. Gautier, Ed. Du Méril, A. Jubinal, de Monmerqué, E. Douhaire, de La Villemarqué, etc., se liront souvent dans ce livre, qui offre par intervalles un résumé de leurs écrits. Nous

n'avons pas cru pouvoir mieux faire que d'emprunter à des auteurs si compétents la substance ou la conclusion de leurs travaux, tout en conservant notre liberté de choix et d'appréciation. Vulgariser les résultats acquis, en puisant aux meilleures sources, nous a paru faire une partie essentielle de notre rôle. C'est également pour nous y conformer que nous avons multiplié les citations. Si la littérature consiste à faire ou à réviser le procès des réputations établies, il est juste de faire comparaître les écrivains dont le nom est en cause, et de les entendre quelquefois eux-mêmes, surtout quand il s'agit d'un passé peu connu, déprécié par l'effet d'une prévention mêlée d'un peu de paresse, et qui est entrée dans nos habitudes.

Nous nous sommes permis, en outre, un certain nombre de réflexions ayant trait aux règles de l'art ou à ses relations avec la morale, persuadé qu'on nous pardonnerait cette intervention personnelle dans le débat, et ces exposés de doctrine qu'appelle et supporte, mieux que toute autre, la forme didactique. Nous avons cru d'ailleurs, en agissant ainsi, répondre à un besoin du moment présent. Plus que jamais la littérature doit s'élever au-dessus d'un simple amusement; il faut qu'elle avoue des principes et justifie de ses convictions.

Ce livre, en dehors de quelques chapitres où l'exception était commandée, ne traite point de la

comédie ; contrairement à l'opinion commune qui la considère comme une branche de l'art dramatique, nous croyons, avec l'auteur d'un savant ouvrage sur « *les Origines de la Comédie,* » qu'elle doit en être séparée. M. Ed. Du Méril établit très bien qu'elle n'offre avec le drame que des analogies superficielles. Par la nature de ses tableaux, par le but qu'elle se propose et les sentiments qu'elle est destinée à satisfaire, elle en diffère essentiellement ; enfin son importance, la persistance des lois qu'elle observe et son caractère universel en font un genre entièrement distinct, et qui mérite une histoire à part. Nous pourrons l'essayer un jour, comme nous essaierons sans doute celle d'un autre genre exclusivement français qui commence à l'époque où nous nous arrêtons, c'est-à-dire après le *Cid,* monument gigantesque ,placé à la limite de deux époques dont il marque nettement la séparation. D'un côté c'est le drame, sous les formes variées qu'il a revêtues depuis les premiers mystères jusqu'au théâtre de Hardy ; de l'autre, c'est la grande tragédie classique. Nous n'en avons rien dit, car, même après l'apparition du *Cid,* elle n'existe pas encore.

Il nous reste à dire un mot de la méthode qui a présidé soit aux développements du cours, soit à la rédaction de l'ouvrage. Aujourd'hui nous sommes loin de celle qui dominait encore au commencement

de ce siècle, de la critique exclusivement occupée de définitions et de règles, qui traitait les générations d'écrivains comme un pédant gouverne son école, dressant des listes de mérite, dispensant l'éloge à quelques privilégiés, et confondant le reste dans une proscription commune, ou dans un silence aussi commode que dédaigneux. La critique, sans cesser d'être un art, a pris rang parmi les sciences d'observation, mais elle n'est pas de celles dont l'effort se termine à étiqueter des espèces et à dresser des catalogues. Elle considère les objets dans leur ensemble ; elle prend l'arbre sur pied, pénètre le sol où plongent ses racines, étudie le milieu dans lequel s'opère son développement et suit le mouvement de la séve, depuis les fibres les plus profondes jusqu'à la floraison qui en couronne les derniers rameaux.

Mais en cherchant le vrai, elle n'oublie pas le juste. En affirmant ce qui est, elle ne perd pas de vue ce qui doit être. Le scepticisme et l'indifférence morale ne sont des conditions requises dans aucun ordre de recherches. Ils seraient un obstacle et une cause d'erreur dans celles qui ont pour objet l'homme lui-même, et qui touchent de si près aux croyances des peuples modernes. Il faut aimer le passé pour le comprendre, et la sympathie est la première condition d'un jugement éclairé. D'ailleurs la science tire sa principale valeur des services qu'elle rend à

la vérité morale. C'est afin de contribuer pour notre part à en défendre les droits, à en étendre le règne, que nous publions ce livre ; c'est par là surtout qu'il se recommande aux lecteurs. Ils y trouveront, présente partout, et appuyée peut-être de quelques nouvelles preuves, cette grande pensée de Platon : « La science et la vérité sont les images du bien « qui, par cela même, est la beauté essentielle. »

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE DRAMATIQUE EN FRANCE

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'AU CID

CHAPITRE I

ORIGINE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE, SES RAPPORTS AVEC LES CROYANCES ET LE CULTE CHEZ LES PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ.

Les études littéraires qui se renferment dans les limites d'une époque ou d'un genre déterminé n'échappent guère à l'inconvénient d'être incomplètes ou frivoles. Ou bien elles analysent des faits isolés, séparés des causes qui les expliquent et des conséquences qui en découlent, ou bien elles se réduisent à de pures considérations esthétiques, sans rapport avec les intérêts essentiels de l'humanité. Au lieu de considérer l'esprit humain comme un sujet simple et de relier l'une à l'autre les diverses formes de son activité, elles n'en étudient qu'une expression restreinte et inférieure. S'il s'agit surtout d'un genre consacré, comme le théâtre, à des fictions qui n'ont que le plaisir pour objet immédiat, ces défauts

s'accusent encore davantage. Avec l'intérêt historique semble décroître la valeur morale, et l'étude qu'on en fait paraît prêter doublement au reproche de frivolité. Mais une observation plus attentive démontre bientôt que la littérature dramatique offre avec l'ensemble des œuvres de l'esprit et l'état général des mœurs d'instructives relations ; qu'elle contient à cet égard les plus curieux renseignements et les témoignages les plus précis. Et d'abord il n'est point de genre qui pénètre plus avant dans les profondeurs de l'humanité, qui se mêle d'une façon plus intime à toute la masse du corps social, qui réponde à des besoins plus répandus, et satisfasse un instinct plus universel. C'est le genre qu'on peut appeler le plus populaire, dans la meilleure acception du mot. A égale distance de la littérature triviale qui prétend flatter la foule par le grossier réalisme de son langage et de ses tableaux, et de la littérature savante à l'usage exclusif des érudits et des connaisseurs, la poésie dramatique est le plaisir, et, en un sens, l'œuvre de tous, puisque la première condition du succès qu'elle ambitionne est de connaître le public afin de le servir suivant ses goûts.

L'homme est un être imitateur. C'est par cette vérité banale et profonde que débute la poétique d'Aristote ; c'est sur ce principe qu'il fait reposer toute l'économie de l'art dramatique. Peut-il exister, en effet, un moyen d'imitation plus frappant et plus immédiat que le théâtre où l'homme se manifeste à l'homme, non-seulement par les pensées et les sentiments qui ont dirigé sa vie, mais en la reproduisant à nos yeux avec les circonstances les plus capables de nous faire illusion sur cette résurrection du passé ? De là vient le goût qu'il inspire

même à l'enfance, et surtout à la jeunesse, âge imitateur par excellence, de sorte qu'on ferait un long chapitre de son histoire, rien qu'en parlant du théâtre d'éducation.

Si, d'ailleurs, cette reproduction laisse de côté tout ce qui est faible et vulgaire pour ne s'attacher qu'à ce qui est élevé; si les personnages, bons ou mauvais, sont placés dans une sphère idéale où le vice et la vertu reçoivent de l'art qui les imite avec choix plus de relief et d'intensité; si la scène évoque à nos yeux les plus beaux souvenirs de l'histoire politique ou religieuse, de manière à flatter nos sympathies les plus chères, en excitant tour à tour la pitié, l'orgueil et l'admiration; si l'héroïsme des personnages, si l'énergique fierté qui les relève jusque dans le crime, si l'humeur aventureuse et le mépris du danger nous font retrouver en eux une image de nous-mêmes embellie par la fiction; si même, dans la multiplicité des discours où ils se complaisent sur notre théâtre, nous aimons à retrouver quelque chose de notre caractère national, dans lequel la générosité ne se sépare guère d'un peu de jactance et de loquacité, faut-il s'étonner que le genre dramatique soit en possession de la faveur universelle, et qu'elle ait toujours accueilli ses œuvres, depuis ces mystères du Moyen-Age qui exigeaient, pour être joués, quatre, cinq, dix et quelquefois quarante jours, jusqu'à ces spectacles gratuits où naguère accourait la foule pour applaudir les chefs-d'œuvre du répertoire classique, jusqu'à ces drames populaires que le Génevois Töppfer a vu jouer dans les vallées de la Suisse, et à ces Passions qui sont encore représentées, à l'heure qu'il est, dans les vallées des Basques et dans les montagnes du Tyrol? Il n'est

donc pas de genre qui soit mieux compris du plus grand nombre; par conséquent, il n'en est pas qui réponde mieux à l'état général des esprits, et qui fournisse des arguments plus péremptoires à l'appui de cette maxime célèbre : que la littérature est l'expression de la société.

Ce genre se rattache, d'ailleurs, par des relations plus étendues que tout autre, à l'ensemble des œuvres de l'intelligence. Il touche aux arts plastiques par les exigences de la mise en scène; à l'érudition, par le besoin toujours plus senti de la nouveauté, de la vraisemblance et de la couleur locale; à la morale, par les questions qu'il soulève et par l'appel incessant qu'il adresse à la justice divine. — Il emprunte à l'histoire ses personnages et ses situations trop connues des lecteurs éclairés pour ne pas obliger l'auteur à s'en faire lui-même une connaissance approfondie. Cela est si vrai que notre premier poète dramatique a été appelé l'interprète le plus exact de l'antiquité romaine, et qu'on a pu consacrer à sa gloire un livre intitulé : *Corneille historien.* — Au théâtre, enfin, revient l'honneur de combler la plus grande lacune qu'offre notre littérature. L'éloquence, ce moteur principal de toute activité dans le monde ancien, n'a longtemps figuré chez nous que sous la forme d'inspiration accidentelle, rencontrée à l'improviste dans les ouvrages les plus étrangers à l'art oratoire; mais Corneille et Voltaire nous ont rendu l'image et quelquefois le modèle de l'éloquence politique. Racine offre ces grands traits de vérité qui châtient les flatteurs, font réfléchir les rois, et défendent la majesté des lois contre les caprices du despotisme. En un mot, c'est au théâtre qu'on retrouve la tribune si longtemps muette, et cet art de la

parole publique inconnu pendant de longs siècles à la France. Voltaire admirait, plus que tout le reste, la discussion politique du deuxième acte de *Cinna*, dont il disait : « Détachez-la de la pièce : c'est un chef-d'œuvre « d'éloquence. » Et encore : « Tous les corps de l'Etat « auraient dû assister à cette pièce pour y apprendre à « penser et à parler. » La Harpe, à son tour, signalait dans Voltaire le même mérite, et disait, à ce propos, « que le premier de tous les talents est celui d'être élo- « quent en vers. » —Tel était encore l'avis de Rousseau, lorsque repoussant l'idée d'établir un théâtre à Genève, après avoir donné l'exclusion à toutes les œuvres connues, il ajoutait : « Mais que M. de Voltaire daigne nous « composer des tragédies sur le modèle de la *Mort de* « *César* et du premier acte de *Brutus.* » Une seule chose, au théâtre, avait trouvé grâce devant son austérité misanthropique et républicaine, c'était l'image du sénat assemblé et des délibérations d'un peuple libre. Le théâtre donc, et surtout le théâtre français, touche à bien des choses : il confine à la politique, à l'éloquence, à l'histoire qui lui prête beaucoup et ne lui emprunte pas moins; il contient la poésie et se prête aux effusions du lyrisme, comme aux développements du genre descriptif; il formule en vers sentencieux les plus grandes vérités de l'ordre moral. Ce n'est pas tout encore. La religion si justement mise en défiance par des transformations qui l'ont conduit jusqu'aux extrêmes limites de l'inconvenance et de la légèreté, la religion a été longtemps, elle se retrouve parfois encore, si l'on y prend garde, étroitement associée aux jeux de la scène dans ce qu'ils ont de plus pathétique et de plus élevé.

Ce rapport entre les croyances religieuses et l'art dra-

matique est même assez constant pour constituer une loi du genre : partout le théâtre a commencé et souvent il a fini par des mystères ; il est né, il s'est développé chez tous les peuples connus à l'ombre du sanctuaire et à côté de l'autel. En ce qui touche le théâtre des Grecs, tous les travaux de la critique aboutissent sur ce point à une conclusion semblable et donnent à la loi dont il s'agit une éclatante confirmation. La tragédie grecque fut, comme dit l'un d'eux : « La sérieuse image de la vie la « plus noble, l'apogée de l'art dont la destination est de « nous donner, *de ce qui appartient à la divinité*, une « représentation non-seulement fidèle, mais encore « agissante et vivante (1). »

Il en est de même chez les peuples modernes et particulièrement en France. M. Ch. Magnin, étudiant les origines de notre littérature dramatique, y constate en termes remarquablement expressifs une nouvelle application de la loi que nous avons signalée. « C'est, dit-il, faute « d'avoir fait une attention suffisante à tout ce qu'il y « eut de *profondément théocratique* dans l'origine et le « développement du drame antique, que quelques per- « sonnes s'étonneront peut-être de nous voir trouver la « source la plus vive, la plus abondante et la plus poé- « tique du théâtre moderne dans les couvents au IXe et « au Xe siècle, et dans les antiphonaires des XIe et « XIIe siècles. »

Mais avant de nous engager à sa suite dans cette étude et de tenter ces rapprochements, il convient de jeter un coup d'œil sur l'antiquité et le monde oriental, afin de voir dans quelle mesure la loi énoncée s'y vérifie. Chose singulière! les faits semblent lui donner tout d'abord un

(1) W. Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, t. I, p. 44.

démenti complet et les peuples les plus religieux sont aussi les plus étrangers à l'art dramatique; les peuples du livre, comme dit le Koran, ceux chez qui le dogme n'est point abandonné aux caprices d'une tradition flottante, mais fixé par l'écriture et consigné dans un texte inaltérable, sont précisément ceux chez qui le théâtre, cette émanation du dogme, est ignoré ou proscrit. Ni les Egyptiens, ni les Juifs ne le connaissaient. Il en est de même aujourd'hui chez les Arabes, les Persans et les Turcs. Hâtons-nous de dire que le fait s'explique par des raisons qui confirment la loi, loin de l'infirmer, et que ces exceptions viennent toutes à l'appui de la règle.

Chez les Egyptiens, peuple sérieux et discipliné à l'excès, la vie semble n'être qu'une méditation de la mort et de l'éternité. Cette double idée se retrouve partout : dans ces institutions immuables, dans ces monuments dont les formes, les matériaux, les peintures mêmes semblent défier l'action du temps, dans les soins qui entourent la sépulture et qui donnent à la dépouille de l'homme une immortalité relative. Ces pylômes, ces nécropoles, ces obélisques, ces sphinx accroupis, ces dieux de porphyre et de granit immobilisés dans un repos éternel, tout y semble indiquer le mépris de ce qui passe, l'horreur du mouvement, la double préoccupation d'un passé sans commencement et d'un avenir sans fin. Le théâtre, image des luttes et des agitations de la vie, aurait fait à ces habitudes une dérogation presque violente, et ses inventions capricieuses auraient paru incompatibles avec la rigidité d'une loi qui réglementait jusqu'aux moindres détails de l'existence. Chez les Juifs aussi, la législation religieuse avait tout prévu et ne lais-

sait aucune place aux écarts de l'imagination. Une pensée, d'ailleurs, en dominait toutes les dispositions : la crainte de l'idolâtrie à laquelle ce peuple était sollicité par tant d'exemples et de séductions. Pour l'empêcher d'y tomber, la loi proscrivait les images, et comme l'apothéose des morts aurait pu l'y ramener par un autre chemin, elle considérait surtout dans l'homme l'élément corruptible et se taisait presque sur l'immortalité de l'âme, ou du moins elle atténuait l'affirmation de cette croyance au point de sembler à des yeux prévenus la méconnaître entièrement. Le même esprit devait rendre impossibles les imitations vivantes de la scène et cette artificielle résurrection des hommes du passé. La même explication trouve sa place chez les peuples modernes qui suivent la loi de l'Islam. Il faut y joindre, chez les Turcs et les Persans, l'influence de dogmes incompatibles avec un art qui consiste surtout à peindre la lutte des passions et de la liberté, chez les Arabes enfin une disposition rêveuse qui, dans les créations de l'esprit, fait dominer le lyrisme et la forme narrative, à l'exclusion de l'élément actif. On le voit, toutes ces exceptions confirment la règle : examinons les exemples qui la justifient par une application directe.

La science actuelle préconise avec un peu d'engouement peut-être et met en tête de toutes choses la race Aryenne, c'est-à-dire les premiers habitants de la région encore appelée Pendjab, ou pays des cinq fleuves, au nord-ouest de l'Inde et leurs descendants les plus directs, les Hindous. Voyons donc si la loi énoncée s'applique à l'Hindoustan et si l'on y peut constater l'influence immédiate du culte et des croyances sur la littérature dramatique.

La religion des Aryas était un naturalisme pompeux dans la forme et grossier dans son objet. *Agni,* le feu céleste et en même temps le feu vulgaire allumé par le père de famille sur l'autel domestique, dont chaque étincelle personnifiait un ancêtre; *Indra,* ou l'atmosphère; *Sourya,* le Dieu-Soleil aux flèches meurtrières; *Varouna,* le roi des eaux; *Pavana,* qui commandait aux vents, toutes ces divinités représentaient la nature à la fois bienfaisante et redoutable; elles ne pouvaient guère inspirer que des hymnes où la confiance alternait avec la crainte. Les premiers Védas ne contiennent point autre chose. Mais de ces premières croyances, combinées avec quelques vues plus philosophiques sur la nature du premier être, sortit le panthéisme confus qui tire son nom des brames, interprètes et ministres du nouveau culte. Courbé dès lors sous le triple joug d'une religion absorbante, d'un gouvernement despotique et d'un climat dévorant, l'Hindou ne voit plus dans le monde qu'une illusion perpétuelle, dans l'existence qu'une fatigue sans but. A travers la série de divinités superposées qui collaborent à l'œuvre de la création et de l'anéantissement, tout vient de Brama, tout y retourne. Le monde entier n'est que l'image flottante de sa pensée. Il s'endort, et tous les êtres disparaissent dans la nuit de son sommeil; il s'éveille, et la création recommence. Les âmes qui avaient échappé aux fluctuations de l'existence retombent dans la vie terrestre ou même animale, et la perspective de cette transmigration éternelle est l'objet de leur plus constante appréhension. Aussi le hardi réformateur du brahmisme, Çakiamouni ou Boudha, a-t-il imaginé en dehors et au-dessus de Brama la retraite inaccessible où les âmes sanctifiées vont jouir du *Nir-*

vana ou sommeil sans rêves, que rien ne trouble ni n'interrompt plus. Malgré la diversité des interprétations entre lesquelles les érudits se partagent à ce sujet, il est difficile de voir, dans ce repos définitif, autre chose que le néant. Imaginez maintenant quel sera, chez un peuple ainsi préparé, le théâtre, cette arène ouverte à toutes les évolutions de l'action et de la liberté! Il existe pourtant, et la politique des brames n'a point refusé ce plaisir à des populations indolentes qui s'en montrent avides jusqu'à la fureur. Mais on devine sans peine que la poésie dramatique, puisée à cette source, n'aura rien de commun avec la nôtre. N'y cherchez point la lutte de la volonté contre les passions. L'inaction est la vertu suprême et c'est de l'Inde que nous est venue cette maxime, qu'on est mieux assis que debout, couché qu'assis, mort que couché. Ne lui demandez pas cet antagonisme des bons et des mauvais instincts qui tournent de toute manière au triomphe de la justice. Ici le bien et le mal s'effacent, se confondent dans une égale indifférence. Le dernier mot de la sagesse consiste dans l'oisiveté systématique du fakir ou dans la douceur stupide et résignée du paria. Ne cherchez pas davantage, dans ce théâtre, un enchaînement de faits historiques serrés autour de l'événement principal par la loi de l'unité. Des peuples qui n'échappent à la tyrannie indigène que par la conquête et l'oppression étrangère, des populations courbées sous le régime des castes ne connaissent point le passé et ne peuvent le distinguer du présent, tant les siècles se succèdent dans une stérile uniformité. Aussi la fable dramatique, toujours empruntée à la légende sacrée, confond dans un pêle-mêle éblouissant le ciel et la terre. Enchantements, prodiges, métamorphoses, tout y

semble accumulé à plaisir pour amuser la fantaisie, pour déconcerter la réflexion, pour jeter l'esprit aussi loin que possible de la réalité. Poètes et spectateurs s'entendent si bien à cet égard, l'illusion est si facilement acceptée, que le costume et la mise en scène sont choses absolument méprisées. Pas plus que la vraisemblance des faits et la vérité des caractères, ce théâtre n'admet l'exactitude matérielle et le trompe-l'œil de nos pièces modernes. Ses acteurs affublés d'un costume éclatant, mais sans rapport avec le rôle, entrent, sortent, disparaissent, franchissent les distances, lancent un char dans l'espace, sans qu'il leur en coûte un déplacement ; le spectateur consent à tout et ne voit que ce qu'on lui indique. On pourrait s'imaginer au moins que ce drame se rencontrera sur un point avec le nôtre, et que chez un peuple fataliste, résigné à toutes les épreuves, la mort fera le dénouement le plus ordinaire et le mieux accepté des complications de la scène. Il n'en est rien. La mort, qui se mêle à toutes nos tragédies pour y figurer l'expiation du mal ou l'épreuve imposée à la vertu, ne peut pas plus exciter la crainte de l'Hindou qu'éveiller son espérance. Elle ne lui promet même pas le repos, puisqu'elle rouvre la porte aux migrations de l'âme et aux labeurs de l'existence. Il la dédaigne comme un accident sans valeur et la repousse comme un objet de dégoût. Il croirait son plaisir flétri par la présence de cette idée, comme il se tient pour souillé par l'attouchement d'un cadavre.

Cependant la nature, telle que nous la comprenons, se retrouve encore sur ce théâtre monstrueux. Deux sentiments y sont traités avec un art délicat et une effusion toute lyrique. Le premier est celui des beautés du

monde physique, des splendeurs de la création, senties avec une vive émotion et retracées avec les plus chaudes couleurs. Le second est l'amour, non pas cet amour tyrannique et meurtrier qui caractérise certains héros de notre théâtre, encore moins la passion généreuse qui sait souffrir et s'immoler, mais l'amour inerte, inconscient, qui tire son charme de sa faiblesse et de son mol abandon. Ces deux éléments apparaissent combinés dans l'œuvre la plus connue de Kalidaça, poète du Ier ou du IIe siècle avant notre ère. Dans son drame intitulé : l'*Anneau de Çakountala,* l'héroïne est une nymphe aimée d'un puissant roi qui lui remet un anneau pour gage de sa foi. Il la quitte pour vaquer aux soins de son empire et la nymphe, tout entière à sa douleur, oublie de saluer un solitaire qui la maudit. La malédiction des saints du brahmisme entraîne toujours son plein effet. L'ermite, cependant, limite l'influence de la sienne, et donne à l'anneau de Çakountala le pouvoir de l'arrêter. Cet anneau, perdu au bain, se retrouve dans le ventre d'un poisson, et le pêcheur, accusé de vol, est conduit au roi qui retrouve, avec l'anneau, sa passion oubliée. La nymphe dit adieu à son premier séjour dans des vers dont j'emprunte la traduction à Châteaubriand :

« Ecoutez, s'écrie-t-elle, écoutez, ô vous arbres de « cette forêt sacrée! écoutez, et pleurez le départ de « Sacontala pour le palais de l'époux! Sacontala, celle « qui ne buvait point l'onde pure avant d'avoir arrosé « vos tiges; celle qui, par tendresse pour vous, ne déta- « cha jamais une seule feuille de votre aimable ver- « dure, quoique ses beaux cheveux en demandassent « une guirlande; celle qui mettait le plus grand de tous

« ses plaisirs dans cette saison qui entremêle de fleurs « vos flexibles rameaux!

« CHŒUR DES NYMPHES DES BOIS.

« Puissent toutes les prospérités accompagner ses « pas! Puissent les brises légères disperser pour ses dé- « lices la poussière odorante des fleurs! Puissent les « lacs d'une eau claire et verdoyante sous les feuilles du « lotos la rafraîchir dans sa marche! Puissent de doux « ombrages la défendre des rayons brûlants du soleil! »

(Robertson's Indie.)

A cette exception près, tout ce qui fait la grandeur et l'attrait de notre théâtre manque à celui des Hindous: il est bien tel qu'un érudit nous le représente : « Resplen- « dissant de couleur, ruisselant de lumière, plus grand « que nature et plus poétique que la vie, » mais d'une poésie « qui ne sait où poser les pieds et flotte dans le « vague, inconsistante et disproportionnée comme un « rêve (1). » Ajoutons que ce rêve n'est que l'image et l'expression fidèle d'un dogme qui se réduit en dernière analyse à l'effrayante absorption de toute pensée, de toute activité, de toute substance dans un être supérieur, dont la puissance inerte éveille moins encore l'idée du destin jaloux que celle d'un néant divinisé.

Des caractères tout différents observés dans le théâtre chinois conduisent cependant à des conclusiens analogues. Ici peut être le théâtre est moins visiblement issu du culte. Cependant on le trouve installé dans les couvents thibétains, où toute une population de céno-

(1) Ed. Du Méril, *Histoire de la Comédie.*

bites vénère le Boudha divinisé sous les traits de ses lamas qui en sont la vivante incarnation. Là des drames édifiants, où le diable tient sa place, personnifient aux yeux la lutte du bien et du mal. Mais c'est au théâtre proprement dit, tel que la Chine le pratique, qu'il faut demander la constatation de la loi posée plus haut. Or la religion n'y présente plus, comme dans l'Inde, un vaste panthéon de divinités aux formes monstrueuses, aux incarnations multiples, qui se résolvent, avec l'humanité et la nature entière, en un seul être, substance unique dont tout le reste n'est que l'apparence. Le panthéisme a cédé la place à l'athéisme, non pas que la Chine ne reconnaisse des divinités, même des idoles. Boudha, sous le nom de Fô, et le sage Kong-Tseu ou Confucius y ont leurs adorateurs. Le peuple sacrifie aux esprits des vents et des eaux; ailleurs, il adore une grande tortue ou rend un culte au soleil; mais la religion officielle, enseignée par les mandarins lettrés, ne reconnaît qu'une divinité, l'empereur, fils du ciel, et qu'un culte, celui que l'on rend aux images des ancêtres. Un matérialisme paré des dehors de la science et d'une civilisation admirable comme mécanisme et perfection de détails, y enveloppe toutes les âmes, y supprime tous les caractères, y efface la personne sous l'uniformité du type et sous la tyrannie de l'habitude compliquée par la toute-puissance de l'usage. Le Code, d'accord avec le cérémonial, a tout réglé, tout prévu. C'est un crime d'injurier son père, c'en est un autre d'offenser la politesse en se trompant sur le nombre ou la forme des salutations prescrites suivant les cas. C'est un crime de regarder avec une fixité trop soutenue le soleil ou la lune, un crime encore de se trouver par hasard sur un point

matériellement plus élevé que celui où passe l'empereur, fils du ciel, et le bourreau qui se détache du cortége impérial a bientôt fait redescendre l'imprudent au-dessous du niveau qu'il a dépassé. Ce monde étrange semble être l'antinomie perpétuelle, la vivante contradiction du nôtre, et, quoi qu'en dise Fénelon, il semble que la raison même, comme la forme humaine, comme la végétation, y soit défigurée par le caprice de l'homme et réduite à l'état de difformité. Comment s'expliquer autrement la systématique iniquité des lois qui rendent toute la famille responsable de la faute d'un de ses membres, et qui demandent compte au magistrat d'un incendie allumé par la foudre ou de l'insuffisance d'une récolte ? La raison abdique devant le règlement, et la conscience a fait place à l'omnipotence administrative ou au préjugé traditionnel. Tout ce qui s'écarte d'un certain modèle, tout ce qui déroge à l'usage et paraît mettre en doute la sagesse des ancêtres ou celle de l'autorité, toute excentricité, toute passion, toute souffrance attestant le besoin du mieux, sont des ridicules ou des énormités intolérables. La conséquence de ces doctrines, en ce qui touche l'art dramatique, apparaît d'elle-même : la Chine a un théâtre comique ; elle n'en a pas, elle n'en saurait avoir d'autre. Le comique sur ce théâtre consiste en vains efforts pour changer quelque chose à la coutume et paraître original ; le dénouement montre l'originalité punie et ramène les dissidents à l'uniformité. Si quelquefois le caractère dramatique s'y montre, ou bien c'est par des traits de mœurs d'une telle rudesse et d'une grossièreté si répugnante qu'ils ont été évidemment photographiés sur le vif, et que la crudité du tableau nous ôte le plaisir attaché aux illusions de la co-

médie; ou bien la scène est occupée par de vulgaires criminels se jetant de parti pris, sans trouble et sans remords, dans de monstrueux excès. On croirait entendre ces histoires de cour d'assises, accompagnées de complaintes et de tableaux explicatifs, qui se colportent dans nos villages. Comme exemple du premier genre, M. Ed. Du Méril cite un curieux passage d'une pièce qui reproduit le type universel de l'avare : mais il faut avouer que celui de l'auteur chinois ne ressemble guère à l'avare de Plaute ou de Molière. Préoccupé surtout des frais de sa sépulture, il ordonne à son fils de l'ensevelir dans une bière de sapin, puis, se ravisant, d'utiliser à cet effet une vieille auge abandonnée. Il est vrai qu'elle n'est point à la mesure du corps; on le coupera pour l'y faire entrer. Mais comme ses vieux os durcis par l'âge pourraient émousser le tranchant de la hache, il prescrit à son fils de n'y employer qu'une hache d'emprûnt. Ce réalisme lugubre se retrouve dans la plupart des dénouements. C'est toujours un magistrat ou un officier de police qui vient les accomplir. Il joue le rôle de la justice distributive et représente la seule providence que l'on connaisse dans l'Empire du Milieu. On conçoit que la littérature dramatique n'ait pas été fort loin avec de pareilles ressources, et ne se soit guère élevée beaucoup plus haut que dans le mécanique et puéril amusement des ombres chinoises. Pourtant les sinologues qui font profession d'étudier cette littérature enfantine et sénile tout à la fois, y ont relevé un côté digne d'intérêt. De même que le théâtre extravagant et informe de l'Inde laisse place tantôt aux effusions lyriques, tantôt aux récits de l'épopée, le théâtre chinois, où l'homme a toute la rigidité et les formes de convention d'un automate, où

il ne se meut que suivant les prescriptions de la police ou les exigences de la civilité qui l'ont fait ce qu'il est, depuis la tresse qui orne sa nuque et les bigarrures de son vêtement jusqu'aux moindres mouvements de son âme, ce théâtre offre parfois l'expression réussie d'une pensée morale. On vante le poète Lakman qui rappelle, dit-on, Horace par la sagesse tempérée de ses maximes épicuriennes et la mélancolie souriante qui les assaisonne. Il se peut, en effet, que la Chine ait son Horace, comme elle a son Platon dans Confucius.

Une nation où toutes les charges publiques sont données au concours et récompensent des mérites purement scolaires, où l'on cherche exclusivement parmi les lettrés les recrues d'une immense armée d'administrateurs, où la langue est formée de caractères isolés offrant chacun un sens complet, qui ne se prêtent aux acceptions particulières qu'au moyen de combinaisons multipliées, aussi difficiles à interpréter pour le lecteur que laborieuses à concevoir pour l'écrivain, je devrais dire pour le peintre, puisque chacun de ces caractères exige l'emploi du pinceau pour en tracer les multiples linéaments, un peuple dont la poésie se compose de vers isolés, rédigés en forme de sentences, contenant un nombre déterminé de mots, d'assonances et d'antithèses symétriques, un pareil peuple peut, par la minutie du travail, arriver à d'heureux effets. On comprend que l'inanité du fond y soit déguisée de temps à autre par le mérite d'une expression travaillée comme à la loupe et par le tour ingénieux de la pensée, mais ne cherchons rien au delà et concluons que si le théâtre hindou s'égare dans les conceptions désordonnées du rêve, s'il offre, comme le panthéisme dont il émane, l'incohé-

rence de formes éternellement flottantes, le théâtre chinois n'offre, comme le matérialisme dont il procède, que des images d'une roideur uniforme qui rappellent ces êtres autrefois vivants dont les formes émoussées se devinent à peine sous l'enveloppe calcaire qui les a saisies et pétrifiées.

Enfin, nous arrivons aux Grecs, à la race intelligente dont toutes les œuvres sont marquées du caractère de l'art et du sceau de l'activité. Mais un détour qui abrégera la route nous oblige à revenir en arrière pour interroger les traditions des Hindous, ancêtres présumés de toute la race indo-caucasique et du peuple grec en particulier.

L'Inde adore, sous le nom de *Soma*, le dieu de la lune et le chef d'une de ses dynasties. Dispensateur de la lumière et de l'immortalité, il est personnifié sur la terre par le suc d'une plante, le *sarcostoma* ou *asclepias vitalis*, employée dans les sacrifices. Le culte de ce dieu-plante a deux faces, l'une sombre, l'autre joyeuse. L'une rappelle les opérations nécessaires pour émonder la plante, la recueillir, en exprimer le fruit par un acte de pression violente et d'écrasement ; l'autre figure les phases de la végétation, la floraison, la maturité, l'explosion de gaîté qu'amène la récolte, l'ivresse dont elle est l'excuse et le signal. Changez les noms : vous avez ici toute l'histoire du Bacchus grec et de son culte. On lui donne l'Inde pour patrie ou pour théâtre de ses exploits ; il l'a conquise et parcourue sur un char attelé de tigres. Dans la Grèce comme dans l'Inde, il est né sur une montagne au milieu des nymphes qui l'ont élevé. Ces nymphes sont les eaux célestes qui se sont associées au dieu du jour, au soleil, pour hâter l'éclo-

sion de la plante et son développement. Cette montagne est le Nysa des Grecs, le Mérou des Indiens, dont le nom rappelle cette cuisse de Jupiter (*meros*) dont une bizarre légende fait naître Bacchus après la mort de Sémélé. Pour les Grecs comme pour les Indiens, il est un roi puissant, un civilisateur, et cette tradition se retrouve dans la poésie latine, où son apothéose devient aussi le prix de grands succès et de services éclatants.

> Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux,
> Post ingentia facta deorum in templa recepti (1).

Dans ses migrations aventureuses, Bacchus apparaît suivi d'un cortége tumultueux d'adorateurs dont le délire, figurant à la fois l'ivresse de la victoire et celle du vin, répond aux divers aspects de la divinité qu'ils servent. Ces circonstances, transportées dans l'Attique et appliquées au culte public dont Bacchus était l'objet, nous mènent de plain-pied à l'invention du genre dramatique.

Le double caractère du culte de Bacchus se retrouve dans les deux groupes de fêtes consacrées à ce Dieu : c'était au printemps, les anthestéries, les grandes dionysies où des chœurs de satyres célébraient dans les transports d'une joie licencieuse le héros divinisé, le dieu de l'abondance et de l'ivresse, l'auteur de la fécondité universelle. C'est à ce titre que l'invoquaient les phallophores dont le nom, comme le grossier attribut, disent assez qu'ils célébraient en lui toutes les énergies productives de la nature. Plus un tel culte était empreint de fougue et d'exubérance, mieux il répondait à

(1) Horace, *Ep.*, II, 1, 5.

son objet. De là ces transports, cette gaieté sans frein, ces assauts d'invectives qui associaient dans un commun délire les acteurs et les spectateurs de la pompe sacrée. Quand elle s'arrêtait, le chœur occupait l'estrade préparée aux différentes stations : les chants qui s'étaient succédé pendant le trajet faisaient place à des hymnes réguliers, et les interpellations bouffonnes à des morceaux suivis d'un caractère satirique. Au centre de cette estrade était la thymélé, l'autel portatif autour duquel s'exécutait la danse du chœur, ainsi que les chants et les discours qui en marquaient les intervalles. Quand cette estrade improvisée fut établie à demeure, quand la thymélé y fut fixée, les chants et les discours, au lieu d'être, comme par le passé, un épisode de la fête, acquirent la valeur d'une institution distincte et la comédie fut fondée. Epicharme à Syracuse, Susarion à Mégare, Thespis à Athènes ne firent pas autre chose que de détacher ainsi de la Bacchanale un accessoire qui, sans cesser de s'y rapporter, subsista par lui-même et reçut du génie des écrivains un développement imprévu. Les choses se passèrent de même pour la tragédie. Les Lénéennes, les fêtes d'automne, les petites dionysies figuraient, outre la joie des vendanges, la partie sombre du culte de Bacchus, le deuil de la nature, son époque d'épuisement et de fermentation, les travaux qui la fécondent, le cep taillé, le raisin meurtri. Là paraissaient des Ithyphalles dont les masques et les chants exprimaient la douleur en répandant l'effroi. Les intermèdes offraient le même caractère : on y évoquait les plus sombres souvenirs de la légende; on faisait parler et agir les ombres des héros qui s'y trouvaient associés, de ceux qui avaient formé le cortége du dieu proscrit, succombant à une mort san-

glante et réduit à exercer aux enfers une royauté souterraine. C'était là aussi l'un de ces principaux objets de ces mystères qui dramatisaient pour l'instruction des initiés les souffrances de Cérès et de Bacchus, triple emblème de la force morale stimulée par les épreuves, de la nature fécondée par un travail pénible et des persécutions infligées aux bienfaiteurs de l'humanité. Si les mystères repoussaient toute immixtion des profanes, le culte était plus tolérant. On vit bientôt les rhapsodes apporter leur concours à la célébration de la fête ; les choréges, à qui la loi en confiait l'organisation, relever à l'envi l'éclat de ces intermèdes ; les protagonistes s'y ménager un rôle toujours plus intéressant et plus varié, si bien qu'un jour, en écoutant ces chœurs et ces discours de moins en moins conformes au programme obligé de la fête, en voyant les personnages de la fable et de l'histoire envahir la place réservée jusqu'alors à ceux d'une légende unique, les vieillards d'Athènes, moins éblouis que la génération nouvelle par le génie d'Eschyle et les splendeurs de sa poésie, s'écrièrent avec une surprise indignée : « Mais qu'y a-t-il ici pour Bacchus ? » Leur réclamation tardive n'entrava point le progrès de l'art naissant, pas plus que les plaintes de Solon n'avaient mis obstacle à l'invention de Thespis, et la tragédie fondée par Eschyle parvint rapidement, avec Sophocle, au plus haut degré d'épanouissement et de perfection. Elle devait décliner plus vite encore à mesure qu'Euripide y affaiblirait, tantôt par ses exagérations calculées, tantôt par ses réserves et ses hardiesses, l'élément religieux que ses prédécesseurs s'étaient contentés de modifier et de rajeunir en l'étendant à de nouveaux sujets.

S'il s'agit des Romains, les faits, quoique moins accusés, ne sont pas moins concluants. Quoique le théâtre, comme l'ensemble de la littérature savante, ait été surtout chez eux une importation étrangère, il présente pourtant dans sa partie originale et indigène les mêmes phénomènes que partout ailleurs. A Rome aussi, c'est la religion qui l'introduit et préside à ses débuts. Romulus célébrait en l'honneur du dieu Consus, improprement assimilé au Neptune des Grecs, les jeux qui lui permirent d'assurer par le rapt des Sabines la durée du nouvel empire. A ces jeux, célébrés dans le cirque, succédèrent immédiatement, après quatre siècles, les premières représentations théâtrales (1). C'est pour apaiser les dieux et conjurer le fléau de la peste, que Rome emprunte à l'Etrurie ses ludions, ses histrions, ses sannions qui, de simples danseurs et pantomimes, devinrent de véritables acteurs. En même temps que l'art, la poésie dramatique dérivait comme une conséquence naturelle du culte des divinités rustiques. C'était après avoir honoré la Terre, Sylvain et le bon Génie, que les vieux paysans du Latium improvisaient ces vers Fescennins (2), grossière ébauche de la comédie nationale. Les premiers succès de celle-ci excitèrent l'émulation de la jeune noblesse romaine qui, pour participer à ce divertissement sans compromettre sa dignité, se réserva un genre plus noble, les atellanes, ou dialogues improvisés entre des personnages dont le type invariable se retrouve encore en Italie dans la « *commedia dell' arte.* » Les poésies fescennines et les atellanes mè-

(1) Tite-Live, VII, 2.
(2) Horace, *Ep.*, liv. II, I, v. 145.

nent directement aux pièces de Cécilius, de Plaute et de Térence, représentées par l'ordre des édiles dans les fêtes de Jupiter ou de Cybèle, comme faisant partie intégrante de la solennité. Mais ce qui répondait le mieux à ce grossier besoin de réalisme et d'émotions violentes, souvent mentionné dans les vers d'Horace (1) et de Térence (2) et attesté en outre par plusieurs anecdotes célèbres, c'était l'arène ouverte aux spectacles impurs ou sanglants. César en bâtissant le premier amphithéâtre, les Flaviens en édifiant le Colysée, avaient donné à Rome le seul théâtre qui lui convînt. Là s'étalèrent au soleil des scènes de splendeur, de débauche et de meurtre : les mimes infâmes, les combats mortels, les naumachies, les pompeux défilés des triomphes. Là devaient s'entasser les vaincus condamnés à mourir pour les plaisirs de la multitude, les gladiateurs appariés par centaines, les Juifs et les Daces immolés par milliers en l'honneur de Vespasien et de Trajan, les chrétiens livrés aux bêtes. Dans ces funèbres exhibitions, la religion païenne conservait ses droits : ces immenses tueries avaient pour objet d'honorer les dieux infernaux et d'offrir aux mânes un culte sanglant. Le théâtre proprement dit n'y jouait plus qu'un rôle effacé d'où la poésie disparaissait pour faire place à une mimique voluptueuse et à des effets tout matériels. Il ne faut pas s'en étonner ; les arts de l'imagination n'étaient pas l'affaire des Romains. Vaincre le monde, le gouverner et le corrompre, c'était l'unique souci du peuple-roi. Parvenu au terme de sa fortune et de sa

(1) Horace, *Ep.*, liv. II, I, v. 182-9.
(2) Térence, prologue de l'*Hécyre*.

décadence, il devait clore l'antiquité de deux manières : en poussant le paganisme jusqu'à ses dernières et plus odieuses conséquences, et en préparant, par l'unité administrative, par celle du langage, par les persécutions même, le triomphe du culte nouveau qui devait renouveler toutes choses, et en particulier les arts, y compris celui du théâtre que nous allons voir encore une fois renaître à l'ombre de l'autel.

CHAPITRE II

LE DRAME LITURGIQUE. — ORIGINES DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

Aristote, ou l'auteur de la Poétique attribuée à ce philosophe et qui renferme au moins le souvenir de son enseignement, réduit à six les éléments essentiels de la tragédie. Ces parties sont : la *fable,* les *mœurs,* la *diction,* la *pensée,* le *spectacle,* la *mélopée;* ou pour traduire d'une façon moins littérale et plus intelligible : le *sujet,* les *caractères,* le *style,* la *morale,* la *mise en scène,* enfin le *chant,* qui comprend les chœurs et le récitatif.

Si l'on répartit en deux groupes les différents termes de cette énumération, les quatre premiers représentent le fond et comme la matière de la littérature dramatique ; les deux autres, en s'y associant, constituent le théâtre. Les premiers se retrouvent partout et toujours dans le passé de l'Eglise ; même à l'époque où son culte proscrit s'enfermait aux catacombes, la société chrétienne les rencontrait dans ses souvenirs, ses livres et ses cérémonies. La naissance, les travaux et la mort du Sauveur, l'apostolat et les souffrances de ses premiers disciples, n'était-ce pas autant de *sujets* d'un intérêt immense et populaire, ajoutant au pathétique des situa-

tions l'attrait du merveilleux et celui de la grandeur morale ? Tous les *caractères* surnaturels ou humains, sacrés ou profanes, bons ou mauvais que l'histoire rattachait à ces événements offraient une physionomie distincte et tellement déterminée, même dans l'ordre physique, que la tradition s'en est conservée jusqu'à nos jours. La *diction* était digne du sujet. C'était cette langue des livres saints, sublime et hardie, d'une brièveté saisissante et d'un éclat tout lyrique dans les psaumes ou les récits de l'Ancien Testament, empreinte dans le Nouveau d'une simplicité pénétrante et d'une familiarité pleine de grandeur. La *pensée* comprenait l'ensemble des enseignements du christianisme : la justice et la bonté de Dieu, la misère de l'homme et sa grandeur, son existence fragile et ses destinées immortelles, les prescriptions du Décalogue et les enseignements de l'Evangile : une Providence attentive à nos moindres besoins, une loi de charité imposée par l'autorité divine et confirmée par le plus sublime exemple. La tragédie était là en substance, aussi pathétique, aussi imposante qu'il est possible de l'imaginer. Mais y était-elle aussi dans sa forme et ses procédés matériels? C'est ce qu'il faut examiner maintenant.

Transportons-nous au lendemain du jour où l'Europe, inondée par l'invasion barbare, voit émerger de ce déluge quelques sommets éclairés. Çà et là s'élèvent des monastères qui recueillent les débris de la civilisation : là aussi se réveillent les instincts d'où procède l'art dramatique. Aux funérailles de sainte Radegonde, cette princesse de Thuringe qui fut un instant l'épouse de Clotaire, et qui s'affranchit d'un lien grossier en se consacrant à Dieu, Grégoire de Tours fut appelé pour

présider la cérémonie : il en a consigné le récit dans ses *Actes des Confesseurs*. On y voit les compagnes de Radegonde divisées en deux chœurs qui font alterner la plainte et le regret. L'évêque lui-même intervient dans la mélopée funèbre. Enfin, quand les restes de Radegonde sont emportés hors du monastère, des figures voilées paraissent aux fenêtres et les accompagnent longtemps de leurs lamentations. Sans doute ce n'est point là un drame, même à l'état naissant, comme l'ont pensé quelques critiques ; c'est plutôt la complainte funèbre telle qu'on la retrouve chez plusieurs peuples modernes. Toutefois, si la scène curieuse retracée par Grégoire de Tours n'est point un drame, elle offre au moins un premier emploi des éléments essentiels de l'art dramatique, la déclamation, le dialogue, l'alternance des chœurs et du récitatif, le mouvement symétrique et cadencé. Ce n'est qu'un germe, mais qui ne tarde point à se développer aux lieux mêmes où il a paru pour la première fois. Ce qui naît alors présente avec l'antiquité des analogies tellement frappantes qu'il faut en conclure, soit l'identité des causes produisant les mêmes effets à une telle distance, soit une tradition confusément transmise d'un âge à l'autre et, sur certains points, incontestable.

On a cru, par exemple, retrouver la mélopée antique dans le chant des préfaces qui annoncent l'action principale du sacrifice chrétien, comme on a vu dans les chants de l'office des morts quelques vestiges des thrènes funèbres usités chez les Athéniens au siècle de Périclès. Enfin certains airs grecs notés par des auteurs anciens offrent, a-t-on dit, une simplicité de composition qui les rend presque identiques au plain-chant ou psalmodie moderne. Mais le rapprochement devient plus facile

et plus fondé encore, quand il s'agit des solennités qui retracent un grand fait de l'histoire religieuse. Alors, comme dans le monde antique, le drame naît spontanément des chants, des rites et de la répartition des différents rôles. De part et d'autre il se rattache à la célébration d'un sacrifice. Ici et là le sacerdoce intervient de sa personne dans la représentation; les chants du chœur occupent la place la plus considérable et la monodie ou le discours de l'acteur isolé forme la partie secondaire, contrairement à ce qui s'est passé depuis. Cette monodie fait place par intervalle au dialogue, soit entre deux, soit entre trois personnages. L'un d'eux a toujours le premier rôle auquel est assigné un mode de déclamation particulier : c'est le protagoniste du théâtre grec. Eschyle, si l'on en croit une tradition très-répandue, inventa le second acteur, et Sophocle le troisième. S'il s'agit d'acteurs au sens où nous l'entendons, il suffit d'ouvrir un volume du théâtre grec pour reconnaître combien cette tradition est inexplicable et contraire aux faits. Mais si, comme le croit un érudit très-compétent en cette matière (1), elle veut dire qu'Eschyle a inventé pour les rôles secondaires un second mode de déclamation présentant une tonalité tout autre que le premier, qu'un troisième mode a été inventé ensuite pour les rôles inférieurs, tout s'explique, et s'explique d'autant mieux que nous retrouvons la même chose dans le théâtre primitif moderne, témoin ce récit de la Passion qui, aujourd'hui encore, est déclamé sur trois modes différents : le premier, qui s'applique à toutes les paroles prononcées par le Christ en personne; le second, employé par le narrateur; le troi-

(1) Ed. Du Méril : *Origines latines du théâtre moderne.*

sième, exprimant par son élévation et sa vivacité les sentiments des personnages secondaires et surtout la haine emportée du peuple juif.

L'espace aussi est réparti de la même manière sur les deux théâtres. Entre la plate-forme élevée où s'accomplit l'action principale et le niveau du sol, une surface intermédiaire est occupée par le chœur, qui ne saurait se confondre avec la foule sans s'isoler du drame avec lequel ses chants le mettent en un constant rapport, ni se mêler aux personnages principaux sans sortir de son rôle : ce rôle, qu'on a si bien défini, quand, à propos du théâtre grec, on a appelé le chœur un spectateur idéal, placé comme un intermédiaire entre le théâtre et les assistants, chargé de recueillir et d'exprimer pour eux, dans des chants tout lyriques, les divers sentiments que fait naître l'action qui se déroule et la moralité qui la couronne. Dans cet espace assigné au chœur s'exécutent soit des danses religieuses, soit des pompes sacrées, qui mêlent aux impressions du chant et de la parole celle de mouvements rhythmiques accomplis avec un ensemble majestueux.

La strophe, l'antistrophe et l'épode des Grecs ont pour pendant la procession moderne, et peut-être aussi certains mouvements réguliers de va-et-vient dont le sens est perdu, quoique la tradition en subsiste encore dans quelques églises.

Ces rapprochements pourraient paraître forcés s'ils n'étaient appuyés de faits précis et d'exemples concluants. Tout le monde connaît cette prose du jour de Pâques où le caractère dramatique est si fortement empreint dans le dialogue qui s'établit entre la Madeleine revenant du sépulcre et le chœur qui l'interroge. Sous

une forme abrégée, elle rappelle d'anciens mystères où on la retrouve textuellement, mêlée aux détails d'une action plus complète et singulièrement animée. Une intention dramatique tout aussi manifeste se retrouvait partout dans cette partie de la liturgie destinée à saisir les sens et l'imagination, par la mise en scène du mystère ou du fait religieux qui formait l'objet de la solennité. Le vendredi saint, trois prêtres figurant les trois Maries se rendaient au tombeau, la tête voilée comme des femmes « *Capite obvelato in similitudinem mulierum.* » — Dans le mystère de l'apparition d'Emmaüs, c'étaient également des prêtres en tunique, portant la chape de travers, un bâton noueux à la main, une bourse pendante à la ceinture, qui figuraient les disciples voyageurs accostant un troisième personnage qu'on ne pouvait méconnaître à sa robe blanche, à ses pieds nus, à la croix figurée sur son épaule. Nous avons encore les dialogues chantés qui s'engageaient entre les acteurs.

D'autres drames se rattachaient à la fête de la nativité. A Besançon, c'était la messe du *missus* fondée en 1453, et qui se célébrait, dans la cathédrale, le jour de l'Annonciation. Les diverses parties du récit évangélique y étaient chantées tour à tour par le chœur, puis par un enfant aux ailes blanches figurant l'archange Gabriel, enfin par une jeune fille placée sur une estrade et chargée du rôle de la vierge Marie. On célébrait ailleurs la fête des pasteurs, l'office de l'Etoile, celui des Mages. A Rouen, la procession des Prophètes et des Sibylles, partant d'un cloître voisin, venait défiler en grande pompe dans l'église, et là, sur l'invitation du *præcentor* ou chef du chœur, les personnages récitaient

chacun à tour de rôle la prophétie qui leur était propre. Parmi ces prophètes paraissait Balaam dont l'ânesse figurée par un mannequin d'osier regimbant et caracolant, servit sans doute de prétexte à la fête de l'âne dont nous parlerons plus loin.

Ces exemples, et tous ceux que l'on pourrait y joindre, suffisent pour établir la vérité de cette affirmation empruntée à l'ouvrage d'E. Du Méril sur « *les Origines latines du théâtre moderne.* » « Le drame n'existe pas « moins dans la forme que dans le fond même de la « pensée; il est véritablement dialogué par des acteurs « indépendants les uns des autres ; le célébrant, le diacre, « portent chacun un costume différent et caractérisent « profondément leur rôle par une mélopée et un accent « qui leur sont propres. » L'auteur ajoute avec raison que cet esprit mimique et figuratif s'est perpétué jusqu'à nos jours (dans la mesure où l'admettent les convenances infiniment plus sévères de notre temps), et il cite, entre autres preuves, cette procession des palmes célébrée le jour des Rameaux, où le débat engagé au seuil de l'église, les sommations de l'extérieur, les voix qui interrogent et répondent à l'intérieur, l'ouverture des portes opérée enfin par une violence simulée, constituent une véritable action symbolique et dramatique à la fois. C'en est assez pour établir l'existence d'un drame sacré joué dans les églises chrétiennes du IXe au XIIe siècle. Avant d'aller plus loin, il convient d'apprécier le théâtre grandiose qu'elles offraient à ces solennités, et qui leur était si parfaitement approprié que le drame rudimentaire dont nous venons de parler devait y prendre, par la force des choses, un développement considérable.

Une cathédrale était alors le centre et comme le nœud

vital de la cité. Sanctuaire où priaient les peuples, trésor qui gardait les archives et les legs pieux des générations, musée rempli de chefs-d'œuvre, forum d'où sortirent quelquefois les libertés communales à la voix d'un évêque ou d'un saint (1), la cathédrale était encore un théâtre, le plus vaste et le mieux approprié aux sujets qui devaient s'y traiter. S'agit-il d'évoquer les souvenirs de la Passion? Le sanctuaire, emprunté à la basilique romaine, rappelle à la fois le prétoire de Pilate et le temple de Salomon. Veut-on figurer la sépulture du Sauveur? L'abside se creuse en voûte sépulcrale et l'autel même est un tombeau. Faut-il célébrer les joies de la résurrection et de l'ascension ? Le jubé offre, pour symboliser ce triomphe sur la mort, ses spirales évidées et son ambon suspendu dans les airs. Pour dérouler aux yeux la pompe de l'adoration des mages ou le cortége du calvaire, l'édifice entier présente, avec ses vastes proportions, la sinuosité de ses contours et la profondeur de ses perspectives. Ces réflexions s'appliquent également aux vastes chapelles bâties dans les monastères, et en particulier à la fameuse abbaye de Fleury ou de Saint-Benoit-sur-Loire. C'est là que se jouait, le jour de l'Epiphanie, un drame dont le texte et le compte rendu se retrouvent dans un manuscrit du XIII[e] siècle, édité en 1834. D'abord un ange se montrait, probablement au-dessus du magnifique portail qui précède encore l'entrée de l'église, et de là, annonçait la naissance de l'Enfant-Dieu aux bergers rassemblés sur la place. Les pasteurs s'avançaient en chantant ces mots : *Transeamus in Bethleem,* et la suite, jusqu'aux portes du monastère.

(1) Saint Geoffroy d'Eu, fondateur de la commune d'Amiens en 1117.

Là avait lieu la scène de l'adoration des bergers, et nous pouvons imaginer quelle était la pompe du spectacle, la naïve et riante ornementation de la crèche, l'exactitude pittoresque du décor et des accessoires. On sait combien ce genre de représentation est demeuré populaire dans quelques-unes de nos provinces. Il en devait être ainsi, à plus forte raison, dans un âge de foi naïve et profonde, et un chroniqueur du XIV[e] siècle, Guillaume de Nangis, nous montre Charles V le Sage, accompagné de trois chevaliers, portant son hommage, avec les offrandes usitées, à la crèche de Noël. Le drame, ainsi commencé sur la place et sous le portail, se continuait dans l'église. Trois mages s'avançaient, chacun d'un point opposé, figurant la contrée d'où il était parti : « *Prodeuntes quisque de angulo suo quasi de regione sua,* » puis ils se réunissaient en face de l'autel. Voici, disait le premier, une étoile d'un éclat singulier :

Stella fulgore nimio rutilat.

C'est sans doute, ajoutait le second, l'astre qui nous annonce la naissance du Roi des rois :

Quæ regem regum natum monstrat,

Celui, ajoutait le troisième, dont les prophéties nous avaient signalé la venue :

Quem venturum olim prophetiæ signaverunt.

Après avoir échangé un salut fraternel, tous les trois suivaient l'étoile glissant devant eux jusqu'à l'entrée du chœur. Ils s'y arrêtaient pour interroger les choristes en ces termes : « *Dicite nobis, o Ierosolimitani cives, ubi est expectatio gentium.* »

A quelque distance était Hérode entouré de sa cour. A

cette question, il dépêchait son écuyer chargé d'interroger les mages en hexamètres d'une latinité fort convenable, et qui offrent une réminiscence frappante de Virgile :

> Quæ rerum novitas aut quæ vos causa subegit,
> Ignotas tentare vias ? quo tenditis ergo ?
> Quod genus ? unde domo ? pacem ne huc fertis an arma ?

La réponse entendue, le roi commandait à ses ministres d'amener les scribes ou interprètes de la loi, qu'on reconnaissait à leurs longues barbes, « *barbati,* » dit le texte. La loi ouverte, les prophéties étaient montrées à Hérode qui jetait le saint livre à terre avec dépit, et son fils, en vrai chevalier, présentait aux nouveaux venus le gage du combat. Mais l'étoile reparaissant ramenait les mages en arrière : ils se rendaient à la crèche, pendant qu'Hérode et son fils, dans une pantomime expressive, les menaçaient de leurs épées (1), et les pasteurs venaient à leur tour occuper cette partie de la scène demeurée déserte par le départ des mages. Ceux-ci, après avoir adoré le Christ au berceau, simulaient le sommeil, puis, avertis par l'apparition de l'ange, ils s'en retournaient par un autre chemin inconnu du persécuteur : « *Per aliam viam, non vidente Herode.* » On voit que l'action se transportait tour à tour sur tous les points du vaste théâtre que lui offrait l'édifice sacré, tant

(1) Le savant P. Cahier a consigné dans son grand ouvrage intitulé « *Mélanges d'Archéologie*, » une première édition de ce drame, où sa place, dans la cérémonie religieuse, est nettement marquée. On reconnaît, à certaines indications précises, qu'il se jouait après le chant du *Benedicamus,* à Vêpres, et qu'il était introduit ainsi, au terme des offices du jour, à titre de divertissement. Plus simple de forme, il offre dans cette rédaction primitive un type plus pur du drame liturgique. Elle est tirée d'un évangéliaire du XI[e] siècle. *Mél. d'Arch.*, I, p. 258.)

au dedans qu'à l'extérieur, et que la poésie profane, aux formes renouvelées de l'antiquité latine, s'y mêlait, en même temps que l'attrait d'une mise en scène variée et celui de la musique, à la récitation des textes détachés de l'Evangile et aux formules consacrées par la liturgie.

Quel pouvait être le but du sacerdoce en offrant au peuple ces fêtes où les sens et le cœur étaient également intéressés ? Il est inutile de le chercher bien loin, et il serait injuste d'y voir, avec certains critiques, l'intention d'absorber, au profit de l'influence sacerdotale, tous les éléments de plaisir et d'instruction qui pouvaient être offerts à la foule, afin de la dominer plus complétement. Encore moins faut-il expliquer ainsi la condescendance qui donna place à l'élément comique et trivial dans les représentations liturgiques. Elle offre plutôt, avec une mesure de prudence, une pensée touchante et humaine. Le paganisme qui a tiré son nom des bourgs, des *pagi*, où ses superstitions ont été si longues à déraciner et laissent encore quelques traces, conservait alors assez d'empire pour que l'Eglise ait cru devoir transformer quelques-uns des usages païens en se les appropriant, et dédommager les peuples des solennités profanes qu'elle était obligée de proscrire, en mêlant aux siennes des divertissements qui leur en offraient l'équivalent. De même qu'à Rome, elle avait fait du panthéon d'Agrippa l'église de tous les Saints, et du Colysée un calvaire, elle laissa le peuple allumer en l'honneur de saint Jean les feux du solstice d'été, et lui permit de retrouver, au mois de décembre, dans la fête des saints Innocents, quelque chose de la liberté des Saturnales. Mais ce que l'Eglise avait prétendu emprunter aux saturnales ro-

maines, ce n'était ni l'emportement d'une gaieté sans pudeur et sans frein, ni les amères représailles de l'esclave contre les misères accoutumées de sa condition. Pour rappeler aux hommes l'égalité de nature et ce que Fénelon a si heureusement appelé « l'aimable simplicité du monde naissant, » au jour consacré par le souvenir du massacre des enfants immolés aux soupçons d'Hérode, c'est-à-dire à la fête des saints Innocents, elle glorifiait l'enfance; elle revêtait un enfant des insignes de l'évêque; elle le plaçait sur le siége épiscopal et demandait pour lui tous les honneurs; touchante pensée qu'elle exprimait encore en faisant de cette fête celle de toutes les faiblesses. Ce jour-là s'appelait encore la fête du *Deposuit,* parce qu'on y répétait à plusieurs reprises, et avec une intention marquée, le verset : « *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.* » Les faibles, les simples, les pauvres habituellement courbés sous le joug d'un travail sans indépendance et sans fruit, relevaient ce jour-là leur âme affaissée et se prenaient à rêver d'un meilleur avenir. Au moins l'égalité se retrouvait quelque part, dans le souvenir de l'innocence primitive, comme dans les espérances d'un monde meilleur ; elle pouvait même leur apparaître dans le développement lointain d'une société nourrie de ces traditions, et qui de jour en jour devait s'en inspirer davantage. Si maintenant la joie toujours intempérante, surtout chez le peuple, si la malignité toujours en éveil et prompte à se satisfaire en apportant à ces réunions où l'égalité s'affirme un esprit de licence et de parodie, si l'humeur bouffonne qui tient sa place dans toutes les œuvres du Moyen-Age ont fait dégénérer en tumulte et en folies la fête des Innocents, il n'en faut accuser que

la force des choses et ce principe d'altération qui se retrouve dans toutes les inventions humaines. Sans doute il vint un temps où elle perdit son caractère primitif, et s'appela, selon Ducange, la fête des *sous-diacres,* pour indiquer par un jeu de mots grossier l'état d'ivresse dans lequel se mettaient ses principaux acteurs. Par un autre jeu de mots bien conforme aux habitudes de ce temps, on entendit par les *Innocents* les simples d'esprit et les fous, afin de donner ce jour-là liberté plénière et complet essor à la folie. En conséquence, il fut permis de remplir l'enceinte sacrée des bruits les plus discordants et d'y brûler, en guise d'encens, les plus vils débris; les jeux de hasard et les ripailles y trouvèrent place jusque sur l'autel; puis, quand l'évêque des fous avait donné en patois ses bénédictions burlesques (1), une foule grossièrement travestie, dans laquelle se confondaient, paraît-il, prêtres et laïques, faisait, au sortir de l'église, un étalage public d'extravagance et de débauche. Le mal était grand sans doute, mais l'était-il plus qu'aux époques où l'esprit égalitaire, non content de s'épancher en excès passagers, ne se satisfait qu'avec des utopies anti-sociales et de sanguinaires violences? Alors le sanctuaire n'est plus troublé par les éclats passagers d'une joie licencieuse : c'est la parodie, le sacrilége et le meurtre qui s'y installent. Tout considéré, notre siècle n'a rien à reprocher au Moyen-Age, et ses saturnales valaient mieux que les nôtres.

Que sera-ce, si l'on remonte à l'origine des pre-

(1) Cette scène fait l'objet d'une admirable description dans un livre aussi remarquable au point de vue de la science archéologique et du talent descriptif que révoltant par l'effet moral : *Notre-Dame de Paris,* de V. Hugo.

mières? Comment ne pas admirer la pensée hautement morale qui unissait si étroitement l'innocence, la faiblesse et l'instinct de l'égalité, en les glorifiant sous les traits de cet âge auquel Racine, Shakespear, V. Hugo ont dû leurs inspirations les plus touchantes, dont le charme a séduit même la muse austère de Boileau, et lui a dicté ses vers les plus gracieux?

> Tout plait en un enfant dont la langue sans fard
> A peine du filet encor débarrassée,
> Vint d'un air innocent bégayer sa pensée.

Mais, dira-t-on, la fête de l'âne? l'animal introduit, chape au dos, jusqu'au sanctuaire, au milieu des cris discordants qui se modèlent sur le sien! quel scandale! et quel excès d'indulgence ou quelle connivence coupable a pu le faire tolérer? Pour expliquer, sinon pour justifier ce que vingt conciles ont condamné : concile de Paris en 1212, de Bâle en 1435, de Rheims en 1583, ce qu'ont flétri les plus graves autorités, Innocent III, Eudes de Sully, archevêque de Paris, Odon son successeur, l'illustre Gerson et enfin les parlements, y compris celui de Dijon en 1552, on peut en appeler d'un arrêt trop sévère au jugement des poètes, et en particulier de celui qui a poussé plus loin que tout autre l'intelligence des sentiments et des mœurs populaires. Dans cet ensemble de tableaux familiers que l'on pourrait nommer les Géorgiques françaises, La Fontaine, cet émule de Virgile, en s'appliquant comme son modèle à peindre la vie rustique sous toutes ses faces, s'est bien gardé d'oublier les animaux domestiques, auxiliaires de l'homme et ses compagnons de fatigue. C'est l'âne astreint aux plus durs travaux payés de la plus maigre chère, qui plie et quelquefois succombe sous le fardeau; l'âne qui

passe de maître en maître sans en trouver un bon, exténué, battu et ridicule par-dessus le marché, qui ne peut s'émanciper un instant sans que le bâton lui rappelle sa grossièreté native, bonne créature au demeurant et si prompte à s'accuser de ses moindres peccadilles :

> Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.
> Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net.

C'est encore le bœuf, patient et lourd, à qui La Fontaine fait retracer avec une gravité si mélancolique les labeurs de sa carrière et le tragique dénouement qui la termine :

> Il dit que du labeur des ans, etc.

Est-il surprenant que le Moyen-Age si amoureux de symbolisme et qui, dans toutes ses solennités, faisait à l'élément populaire une si large place; autorisé d'ailleurs par un certain nombre de souvenirs liturgiques comme ceux de la nativité, de la fuite en Egypte et de l'ânesse de Balaam, ait introduit parmi les cérémonies du culte public une fête du bœuf (1) et une fête de l'âne ?

Ce qu'on chantait dans celle-ci n'avait rien de bien choquant. C'était d'abord une annonce de la fête contenue dans les hexamètres suivants :

> Lux hodie, lux lætitiæ; me judice, tristis
> Quisquis erit, removendus erit solemnibus istis.
> Sint hodie procul invidiæ; procul omnia mœsta.
> Læta volunt, quicumque colunt asinaria festa.

Puis venait la fameuse prose farcie, c'est-à-dire composée en deux langues, où les strophes latines alternaient avec le refrain suivant :

(1) Elle se célébrait à la fête de saint Jean l'Evangéliste.

Hé ! sire Asne, chantez ;
Belle bouche, rechignez ;
Du foin assez vous arez,
Et de l'avoine a planté.

Suivait une finale où l'on imitait, dit-on, la voix de l'âne avec un formidable ensemble et une grande vérité d'intonation. La bouffonnerie était forte, assurément. Mais quant à la prose proprement dite, elle célébrait la vigueur, le courage, la beauté même de l'âne, elle rappelait son rôle dans les récits de l'ancienne loi, surtout elle plaignait sa dure condition dans les strophes suivantes :

V

Dun trahit vehicula
Multa cum sarcinula,
Illius mandibula
Dura terit pabula.

VI

Cum aristis hordeum
Comedit et carduum ;
Triticum a palea
Segregat in area.

Ce qu'on pourrait rendre en langage du temps, à peu près ainsi :

Il trait voiture, et fardeaux
Très-poisants porte son dos,
Tandis sa bouche triture
Un grossière pâture.

Le blé dans l'aire foulant
Et du feurre séparant,
De chardons il se contente
Et d'orge à barbe piquante.

Excès de travail, « *force coups, peu de gré,* » n'est-ce pas toujours le même tableau, l'histoire abrégée du pauvre animal, compagnon de misère et emblème du vilain surmené ?

La Fontaine, au style près, eût-il désavoué ces pensées et dédaigné ces détails? Vraiment si l'on se reporte au principe qui a présidé à l'institution de ces fêtes et à l'esprit dont elles étaient primitivement inspirées, on se prend à dire avec un critique moderne : comment n'a-t-on vu là que du ridicule! Sans doute le ridicule y est entré et aussi la plus haute inconvenance; sans doute on ne saurait souscrire aux excuses que les partisans de ces vieux us opposaient aux anathèmes de Gerson, quand ils disaient : « Nos prédécesseurs qui étaient de graves « personnages, ont permis cette fête; vivons comme eux. « Nous sommes vieux vaisseaux que le vin de la sa- « gesse ferait rompre; nous donnons quelques jours « aux jeux pour retourner avec plus de ferveur à l'étude « et aux saints exercices. » Ils avaient tort assurément : il est des choses que le temps corrompt, il en est que le temps emporte et qu'il ne faut pas essayer de faire revivre, alors même qu'elles ont eu leur raison d'être; la fête des fous, celle de l'âne étaient de ce nombre : on comprend que l'église ait dû les proscrire, on comprend qu'elle les eût tolérées. Elles n'ont pas toujours été sans rapport avec sa mission populaire, ni avec l'intérêt qu'elle témoignait pour les faibles et les délaissés. Il était donc utile et permis d'y insister dans le cours d'une étude historique autant que littéraire. Il y avait d'ailleurs, pour le faire, des raisons plus immédiates et qui touchent de plus près au sujet de cette étude.

Remarquons d'abord que ces divertissements se rattachaient à l'emploi général de la danse, de la musique et d'une certaine mise en scène dans la célébration des fêtes de l'Eglise; qu'ils prenaient même, en certains cas, un caractère tout à fait dramatique; ainsi, à Saint-

Etienne de Dijon, la fête des fous était accompagnée d'une espèce de farce jouée sur un théâtre extérieur. On y rasait la barbe au préchantre des fous et l'on y disait force sottises. Ces détails consignés dans un registre de l'église, laissent deviner un dialogue improvisé et une grossière action comique. Mais ce qu'il importe le plus de constater dans ces jeux populaires, c'est qu'ils contiennent en germe la poésie française, avec son harmonie savante et tous les secrets de sa versification. La lyre moderne qui vibre avec tant de force aux mains de Corneille, avec tant de douceur dans celles de Racine ou de Lamartine, n'a pas une origine plus illustre que celle des anciens, que cette écaille vide à laquelle, suivant la fable, Mercure ajusta des traverses de roseaux et quelques nerfs de brebis pour en faire l'instrument envié d'Apollon.

Les écrivains du Moyen-Age ont longtemps conservé l'habitude et le goût de la versification latine ; mais, ce qu'ils affectionnaient en particulier, c'était l'emploi de ce vers fautif, appelé vers léonin, dans lequel la césure du second pied rime avec la dernière syllabe. Ce procédé, condamné des écrivains de l'époque classique, qu'on rencontre pourtant même chez Virgile (1), plus fréquent chez les auteurs de la décadence, fut pour ceux du Moyen-Age comme une révélation : aux assonances du vers léonin, on en ajouta d'autres; ainsi dans les vers que j'ai cités tout à l'heure et qui contiennent l'annonce de la fête de l'âne :

> Lux hodie, lux lætitiæ; me judice, tristis
> Quisquis erit removendus erit solemnibus istis.

(1) *Enéide*, liv. I, v. 528, et liv. IV, v. 658 etc.

la première césure de chaque vers finit par le même son que la troisième, et deux vers consécutifs riment également.

A ce premier changement s'en ajoute un second; en même temps que la rime tend à s'établir au détriment de la quantité, les syllabes figurent dans les vers non plus selon leur valeur métrique, mais en raison de leur nombre. On ne les pèse plus, on les compte. C'est ce qu'on a vu dans la prose de l'âne formée de vers de sept syllabes, rimant deux à deux. Voilà tout notre système : un nombre déterminé de syllabes, six, huit, dix ou douze, et deux rimes au bout de deux vers consécutifs.

Une circonstance singulière hâta cette transformation. Le fait a été constaté par un professeur de l'école des Chartes, M. Léon Gautier, le savant interprète des grandes épopées du Moyen-Age. Voici, en quelques mots, comment il expose, dans la préface des Œuvres d'Adam de Saint-Victor, ce fait qui a la valeur d'une véritable découverte.

Quand Charlemagne entreprit de réformer toutes choses dans l'Europe barbare, il ne négligea point le chant sacré, fort altéré depuis saint Grégoire. Il rétablit surtout, dans leur intégrité primitive, des mélodies appelées *neumes, séquences* ou *jubili,* qui ne contenaient autre chose que la dernière syllabe indéfiniment prolongée du mot *alleluia,* terminant le chant nommé graduel. Ces neumes étant difficiles à retenir, on les divisa en sections régulières, sous lesquelles furent placées des paroles correspondantes destinées moins à satisfaire l'esprit qu'à aider la mémoire des choristes en y fixant la mélodie. Lors de l'invasion normande et des déplace-

ments qui s'en suivirent au milieu du IX[e] sicle, l'invention passa du monastère de Jumiéges à celui de Saint-Gall, où un jeune cénobite appelé Notker, donnant un sens pieux à ces paroles insignifiantes jusque là, créa ainsi les chants d'église appelés *proses*. Il inscrivait sous chaque phrase musicale deux versets latins; ainsi la même mesure se retrouvait dans deux versets consécutifs; elle se modifiait dans la suite de la pièce. Un illustre enfant de la Germanie conduit au XIII[e] siècle, de l'abbaye de Saint-Gall dans le monastère de Paris dont il tira son nom, Adam de Saint-Victor, y conçut l'idée d'une prose nouvelle, à rhythme uniforme et constant, et appliquant aussitôt cette idée à des compositions religieuses, il se montra grand poète dans le même asile que devait illustrer, quatre siècles plus tard, le talent de Santeuil. Tous les mètres connus dans l'antiquité latine avaient déjà subi la double altération de la rime et du syllabisme : on n'avait guère respecté que la quantité des pénultièmes. Parmi ces mètres, il en est un, le *septenarius* ou trochaïque tetramètre, offrant cette particularité qu'il se divise en deux hémistiches, l'un de huit, l'autre de sept syllabes, comme dans ce vers de Sénèque :

Vos precor, vulgus silentum, vosque ferales deos.

Supposez ce vers employé deux fois de suite, avec rime à l'hémistiche, et à la fin, vous aurez la strophe suivante :

Ad honorem tuum, Christe,
Recolat Ecclesia,
Præcursoris et baptistæ
Tui natalitia.

On fit mieux encore. On redoubla le premier hémis-

tiche, et l'on eut cette belle strophe de six vers, d'une harmonie si pleine et si brillante, qui forme le début d'une prose pour le jour de Noël :

Heri mundus exultavit
Et exultans celebravit
Christi natalitia.
Heri chorus angelorum
Prosecutus est cœlorum
Regem cum lætitia.

Une fois maître de cette strophe, on la varia en mille manières. L'instrument de la poésie moderne était trouvé. On s'en servit dès lors avec un succès qui attestait la portée de cette découverte. Est-il besoin de rappeler ces chants d'église, ces proses qui, dans une langue entachée de quelque barbarie, donnent à la pensée religieuse un si puissant essor? Il suffit de nommer le *Stabat,* qui dépasse par la puissance de l'expression les compositions analogues des Pergolèse et des Rossini, qui prête à la désolation maternelle un accent si douloureux, une mélancolie si accablante; ou encore cette prose de la Pentecôte, *Veni Sancte Spiritus,* qui mérite tous les éloges donnés à l'hymne correspondant du *Veni Creator*, par l'historien Henri Martin, prose si remarquable par la richesse de l'idée, l'éclat condensé de l'image et la sonorité du rhythme; ce *Lauda Sion,* œuvre vraiment inspirée de saint Thomas d'Aquin, modèle de précision et de lyrisme à la fois dans l'expression du dogme; ou enfin ce *Dies iræ,* dans lequel un poète inconnu a concentré toutes les angoisses de la mort et toutes les terreurs du jugement suprême. Il serait plus qu'inutile d'en parler après l'hommage que lui a rendu le plus grand poète de l'Allemagne; tout éloge serait

faible à côté de l'usage que Goëthe en a fait dans la scène de *Faust,* où Marguerite, affaissée sous le poids du remords, frémit en écoutant tour à tour les strophes de l'hymne funèbre et les commentaires effrayants qu'y ajoute la voix du tentateur, et succombe à la violence croissante d'une angoisse qui la jette évanouie sur le pavé de l'église.

C'en est assez pour établir que la prose liturgique, en traçant les règles de la versification moderne, en lui prêtant la rime et le nombre des syllabes, était digne à tous égards de lui frayer la voie dans les sentiers de l'harmonie. D'ailleurs la prose latine, avec ses assonances et la régularité de ses coupes, ne se limitait point exclusivement à l'expression du dogme et aux besoins de la liturgie. Nous l'allons voir en œuvre sur le théâtre scolaire et monastique, où la poésie dramatique, tout en conservant l'élévation de pensées et de langage qui la caractérisait sous sa première forme, acquit, en se rattachant moins étroitement à la liturgie, plus d'indépendance et de variété dans l'inspiration.

CHAPITRE III

THÉATRE DE ROSVITHA.

L'auteur déjà cité d'études bien connues sur les origines de notre littérature dramatique, M. C. Magnin, la divise en trois phases, l'une hiératique, la seconde populaire, la troisième aristocratique. Cette classification commode pour l'étude, à qui elle offre un excellent procédé d'analyse et de répartition, est très-conforme aussi à la théorie du genre dramatique dont elle fait bien ressortir les éléments essentiels, en montrant à quelles combinaisons ils se prêtent. Là où dominent la *pensée,* la réflexion morale, le chant sacré, hymne, prière ou imprécation, le drame est religieux. Quand il appuie surtout sur l'événement, la *fable,* avec ses complications et ses surprises, quand il est fait pour les plaisirs d'une multitude dont il occupe la pensée par le spectacle des jeux du sort ou des coups de la Providence, et les yeux par la pompe d'un spectacle conforme aux indications de l'histoire, il est évidemment populaire. Quand il met en lumière les *mœurs* ou les caractères et qu'il s'attache à peindre l'héroïsme individuel, il devient aristocratique. Enfin les faits se succèdent à peu près dans le même ordre, et cette division conforme à la théorie n'est

pas démentie dans la pratique. Cependant elle n'arrive pas toujours à s'y appliquer exactement. Il serait facile d'établir, par une revue des différents théâtres classiques, que ces genres se confondent au moins par leurs extrémités et quelquefois rentrent complétement l'un dans l'autre; mais voici au principe posé une dérogation plus grave. La division indiquée n'est, pour employer les termes de l'école, ni distincte, ni entière, car il est un genre très-considérable, autant par sa persistance que par sa fécondité, et qui n'y trouve point de place à première vue. Je veux parler du théâtre scolaire ou théâtre d'éducation.

Où placer, en effet, cette nouvelle branche de l'art dramatique? Dans le théâtre hiératique? On le pourrait, car le sentiment religieux, la foi dans la Providence, l'intervention de la justice divine y sont un des moyens d'intérêt les plus fréquemment employés : témoin les tragédies d'*Esther* et d'*Athalie* composées l'une et l'autre pour une maison d'éducation. La rattacherons-nous au théâtre populaire? Pourquoi pas? La simplicité élevée, l'appel du poète à la conscience de tous, au sentiment moral, au bon sens si droit et si pur de toute altération chez l'enfant comme chez le peuple, de part et d'autre un goût également vif pour les légendes nationales et les traditions accréditées, tout cela établit entre les instincts de la jeunesse et ceux des classes populaires une analogie qui doit rapprocher les deux théâtres et permet presque de les confondre.

Renoncerons-nous cependant à faire entrer le drame scolaire dans le genre que nous avons appelé aristocratique? Bien loin de là, c'est une assimilation que l'étude des faits non-seulement justifie, mais rend inévitable.

Ce n'est point seulement à Rome, au temps de l'empire, que les tragédies savantes, composées par les Sénèque et les Messala, satisfont à la fois le goût de la jeunesse studieuse pour les déclamations élaborées de sang-froid, et le goût des classes aristocratiques pour l'héroïsme à huis-clos, pour les tirades où l'on défie tantôt l'injustice du sort, tantôt la violence des tyrans. Chez nous aussi, le drame scolaire a témoigné ces prétentions et recherché cette alliance. Au XVI[e] siècle, à l'aurore de la littérature moderne, c'est en achevant ses études au collége de Coqueret que Ronsard traduit et joue avec ses camarades la première pièce imitée du théâtre grec, le *Plutus* d'Aristophane. Trois ans après, en 1552, Jodelle, tout pénétré, comme lui, des leçons de ses maîtres, dans le ravissement qu'inspirait aux écoliers de Turnèbe et de Daurat l'antiquité reconquise, compose sa *Cléopâtre*, tragédie de collége s'il en fût, et la représente devant Henri II qui accorde à l'auteur cinq cents écus de son épargne. Il est superflu de rappeler en quelle estime la Compagnie de Jésus tint à son tour les exercices dramatiques, et quelle place ils tenaient dans ses colléges aux jours solennels. En 1580, une tragédie intitulée : *Jeanne d'Arc* ou plutôt la *Pucelle de Donremy*, est composée par un père Fronton du Duc pour honorer l'entrée d'Henri III à Nancy, et le voyage royal ayant manqué, a pour spectateurs les princes de Lorraine.

Au XVII[e] siècle, Louis XIV, dans tout l'éclat de sa jeunesse encore assujettie, tout à l'heure affranchie et triomphante, venait assister à une fête de ce genre donnée au collége qui devait bientôt s'appeler, et devrait s'appeler encore Louis-le-Grand. La pièce était une *Athalie*, écrite en latin. Quarante ans plus tard, quand

l'astre royal commençait à pâlir, quand partout se trahissait un sentiment de fatigue et d'inquiétude, c'était encore une *Athalie* jouée en sa présence qui lui faisait illusion sur l'épuisement général des esprits et le déclin de toutes choses, et singulière rencontre! c'était encore une maison d'éducation qui offrait à sa vieillesse ce dernier enchantement. Quelques années plus tôt, la délicieuse idylle d'*Esther,* « amusement d'enfants, » comme l'appelait modestement Racine, avait eu l'honneur de consoler d'illustres malheureux, et fait couler les larmes des Stuarts, en évoquant devant eux l'image de la patrie perdue. Vous le voyez, c'est donc au genre aristocratique que se rattache en dernière analyse la tragédie scolaire, et le rapprochement n'est pas sans importance. On a dit, avec raison, que les circonstances matérielles de la représentation, le choix du local et du costume, ont toujours exercé sur la prédominance d'un système dramatique et l'esprit général du théâtre une grande influence. Le masque immobile et sonore des acteurs grecs, le cothurne qui les exhaussait comme une paire d'échasses, leurs vêtements rembourrés et flottants; les appendices destinés à augmenter la longueur apparente des bras, tout cet attirail scénique nous explique en partie la religieuse gravité, la majesté calme des personnages, comme la lente évolution des caractères et de l'intrigue sur le théâtre d'Athènes. Le vaste manteau dont s'enveloppent les Espagnols en toute circonstance a peut-être contribué à rendre le leur si fécond en déguisements et en surprises de toute nature. Le drame anglais qui nous révolte si souvent par sa crudité grossière, garde en cela le souvenir des tréteaux où il a pris naissance. De même notre tragédie, dans sa dignité un peu tendue, se

ressent de l'auditoire qu'elle avait à satisfaire. On le retrouve dans ces lieux communs de galanterie et ces sentiments d'honneur qui s'y étalent si volontiers, comme on y retrouve le collége dans ces tirades et ces monologues qui sentent toujours un peu la rhétorique. Il n'est pas jusqu'à l'emploi de la langue latine, aux formes solennelles et toujours voisines de l'emphase, qui, en se prolongeant sur le théâtre scolaire, n'ait exercé sur la scène française une influence sensible, et n'ait ôté quelque chose à la simplicité du langage, même chez nos plus grands écrivains. Du XVI[e] siècle jusqu'à nos jours, la liste est longue des auteurs modernes qui ont composé des pièces de théâtre dans la langue et la manière de Sénèque. Sans parler des Grotius, des Buchanan, des Scaliger, des Heinsius, les pères Porée, Du Cerceau, Lejay, Commire, etc., etc., se sont fait un nom dans ce genre fort apprécié d'un siècle très-versé dans l'étude des belles-lettres et de l'antiquité classique. Leurs œuvres ont obtenu un succès durable, populaire même à sa façon, et le latin n'y a pas nui, puisqu'en dépit d'une forme de plus en plus étrangère à des auditeurs modernes, elles se font écouter même aujourd'hui (1).

Si le drame érudit, écrit en latin, exclusivement composé pour les gens d'étude ou les gens d'esprit, et renfermé dans l'enceinte des colléges, a pris et conservé sur

(1) On a même vu, dans une grande institution établie sur les bords de la Loire, les tragédies de Sophocle jouées en grec, non-seulement devant des membres de l'Institut, ce qui n'a rien d'étonnant, car si l'amour du grec disparaissait de la terre, il devrait trouver un dernier asile à l'Académie des inscriptions, mais devant des personnes du monde qui, sans avoir aucune des prétentions que Molière prête à ses Philaminte et à ses Bélise, savaient goûter cette grande poésie et applaudissaient aux bons endroits.

le goût public un tel ascendant, s'il compte au nombre des influences les plus considérables qu'ait subies notre littérature dramatique, il a dû présider à ses origines autant pour le moins qu'à ses développements, et il nous faut l'étudier à la source, dans ces couvents du Moyen-Age auxquels étaient confiées non-seulement l'instruction de la jeunesse, mais, on peut le dire, l'éducation de l'humanité. C'est là que nous allons le trouver en vigueur, notamment dans la célèbre abbaye dont j'ai déjà parlé, celle de Fleury-sur-Loire et dans un monastère de Saxe où fleurit au Xe siècle un talent original, d'autant plus remarquable qu'on ne s'attendait guère à le trouver chez une jeune fille. Rosvitha, c'est d'elle qu'il s'agit, était une religieuse du couvent de l'ordre de Saint-Benoît, fondé à Gandersheim, en Saxe, par le comte Ludolphe, bisaïeul de l'empereur Othon le Grand, et gouverné de droit par des abbesses de cette maison. L'une d'elles, Gerberge, fille d'Henri de Bavière et tante de l'empereur, accueillit la jeune religieuse avec faveur et se plut à lui communiquer les connaissances qu'elle possédait elle-même à un degré remarquable pour l'époque : c'était vers le milieu du Xe siècle. Encouragée par la docte abbesse, Rosvitha s'exerça d'abord sur des sujets exclusivement religieux, tels qu'une histoire de la Vierge, l'Ascension de Jésus-Christ, les martyres de saint Pélage de Corbie, de saint Denis, de sainte Agnès. Puis, enhardie par le succès et s'apercevant, dit-elle, que beaucoup de chrétiens lisaient Térence, et séduits par l'agrément du style, étaient trop sensibles au charme de ses tableaux « *nefandarum notitia rerum maculari,* » elle résolut d'opposer une influence à une autre; elle tenta d'imiter sa manière, afin de substituer

à l'exemple corrupteur de ses héroïnes, celui des vertus pratiquées par les vierges chrétiennes « *ut eodem dictationis genere, quo turpia incesta lascivarum feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum virginum castimonia celebraretur.* » Noble projet assurément, mais qui présentait dans la pratique une grande difficulté. Car s'il est facile de rester édifiant et moral, il l'est moins d'atteindre à la poésie, et de remplacer Térence de manière à détacher de lui ses lecteurs. Et pourtant si hasardée que fût la tentative, soit vigueur d'un talent naturel, que n'ont pas trop comprimé l'ignorance du temps et la grossièreté d'une langue informe, soit bonheur d'une inspiration naïve soutenue par la pureté du caractère et la noblesse des intentions, le succès n'a pas trop démenti cette hautaine espérance.

La première des six pièces de Rosvitha est le drame de *Gallicanus*. Au moment de partir pour une expédition contre les Scythes, Gallicanus est fiancé à Constantia, fille de l'empereur Constantin. Pendant le combat, se voyant trahi par ses tribuns militaires et ses soldats qu'épouvante le nombre des ennemis, il prête l'oreille, comme un autre Clovis, à la voix de deux conseillers placés près de lui par sa fiancée, et promet d'embrasser le christianisme, si la chance tourne. Une apparition céleste lui promet aussitôt la victoire, l'intervention de guerriers inconnus la décide, et Gallicanus converti renonce au mariage par lequel Constantin voulait s'assurer sa fidélité, mais que repoussait Constantia engagée par un vœu secret à embrasser la vie religieuse. Au second acte, l'empereur Julien est monté sur le trône ; il a commencé contre les chrétiens cette persécution qui consiste à leur appliquer ironiquement les

conseils évangéliques sur le détachement des biens temporels, et à leur en faciliter la pratique par une spoliation générale. Il a banni Gallicanus et l'a fait tuer dans Alexandrie par un de ses affidés. Restent Jean et Paul, ces deux serviteurs de Constantia, qui, sur l'ordre de leur maîtresse, s'étaient chargés d'opérer la conversion de son fiancé. Signalés au nouveau prince comme affichant pour ses ordres un mépris public, ils sont amenés en sa présence. Là s'engage entre eux et le persécuteur un dialogue cité par M. Villemain dans la vingtième leçon de son Cours de littérature du Moyen-Age, dialogue où se révèle, au jugement de l'illustre critique, un sentiment vrai de l'histoire : « Julien, dit-il, ne paraît pas là « un féroce et stupide persécuteur, comme l'auraient imaginé les légendaires du VI[e] siècle, on le voit avec sa « modération apparente, son esprit impérieux et ironique. » Et il ajoute : « Ce qui fait l'intérêt du morceau, c'est la date... Voilà ce qui a précédé Corneille de « six siècles. »

On s'est demandé si ce drame et les cinq autres qui le suivent avaient été faits pour être joués ou simplement lus. La réponse se trouve déjà dans le passage auquel nous venons de faire allusion. Cette franchise de dialogue indique assez l'entente de la scène, et de plus il y règne une telle vivacité dans la réplique, l'auteur y laisse percer pour la gloire des martyrs et le triomphe de leur cause un zèle si généreux, qu'évidemment une publicité trop restreinte ne lui aurait pas suffi. Il fallait, pour y satisfaire, les applaudissements de la foule; il fallait un auditoire à ces drames qui ont le caractère d'une prédication, et qui constituent une apologie en règle de la vie monastique considérée soit comme la

sauvegarde de l'innocence, soit comme un moyen de réparer les chutes les plus profondes. Et comme ces compositions se jouaient dans un couvent, asile ouvert à l'étude au moins autant qu'à la prière, il n'est pas étonnant que l'auteur y mêle tant de notions qui sentent l'école, qu'on y voie figurer le *trivium* et le *quadrivium* si célèbres dans les écoles fondées par Charlemagne, qu'on y retrouve des assauts de définitions comme Alcuin en proposait à son royal disciple, qu'on y rencontre des discussions sur la nature de la musique et ses diverses espèces (1). Il s'agit donc bien ici d'un divertissement scolaire, de pièces destinées à se produire sur une scène intime et domestique.

On a dit le contraire, et la hardiesse de certains détails a paru, comme nous le verrons, incompatible avec la réserve de langage et de pensées qu'imposaient à des femmes les convenances de leur sexe et les obligations de la vie religieuse. Rosvitha, il est vrai, s'accuse avec une charmante modestie de sa rusticité ignorante ; elle se reproche d'imiter le langage emporté des passions humaines, même pour en faire triompher la vertu avec plus d'éclat. Mais elle n'aurait pas cru sans doute qu'on l'accuserait un jour de la compromettre par des tableaux licencieux, et qu'on ferait de l'immoralité prétendue de ses œuvres un argument contre leur authenticité. Elle

(1) Dans un de ces drames, la logique concourt par l'emploi de ses formes les plus subtiles à l'expression du sentiment qui s'y prête le moins. Gallicanus révèle à ses amis le secret de sa passion. « J'aime, leur dit-il. — Quoi ? — Une chose belle et gracieuse *(rem pulcram et venustam.)* » — Ses amis lui répondent : « *Nec in solo, nec in omni. Ideo atomum quod amas per hoc nequit intelligi.* » — C'est-à-dire : « Ta définition ne s'applique ni au seul être défini, ni à tout cet être ; elle ne nous fait pas connaître à quel *individu* s'adresse ton amour. » On ne disait pas mieux sur les bancs de l'école.

se fût justifiée du moins par la noblesse de son but et la pureté de ses intentions. Cette noblesse et cette pureté lui font éviter des écueils qu'elle effleure avec une naïve intrépidité. Il est question, dans ses drames, de jeunes filles tombées des hauteurs de la vie chrétienne dans le plus extrême abaissement, et qui se relèvent par la pénitence, ou bien encore exposées par les païens à des injures plus cruelles que la mort. Mais en indiquant et même en prolongeant des situations dont l'idée seule est à peine supportable, Rosvitha conserve cette placidité de l'expression qui tient à la pureté des sentiments et au calme de la pensée. Là où Térence insinue avec grâce ce qui peut incliner vers la chute, elle en peint les tristes effets avec cette sincérité d'une âme qui ne redoute rien, à la hauteur où elle s'est placée dans le combat de l'esprit et de la chair. Elle touche avec les mains d'un ange aux plaies de la nature corrompue, et des situations extrêmes qu'elle n'a pas craint d'aborder, elle fait sortir souvent des beautés de l'ordre le plus élevé. Dans un de ses drames, une jeune fille, Irène, est menacée d'un traitement indigne. Elle demeure impassible devant cette menace, et voici le dialogue qui s'engage entre elle et ses persécuteurs :

« Il vaut mieux que mon corps soit déshonoré par
« l'outrage, que si mon âme était souillée par l'idolâtrie.

SISINNIUS.

« Si tu deviens la compagne des impudiques, tu ne
« pourras plus avoir place dans l'assemblée des vierges.

IRÈNE.

« La volupté conduit au châtiment, la contrainte en-

« durée assure la couronne. On ne peut appeler crime
« que l'acte auquel l'esprit consent.

SISINNIUS.

« Je la ménageais en vain ; en vain j'avais pitié de sa
« jeunesse.

LES SOLDATS.

« Nous le savions. Rien n'a pu la ramener au culte
« des idoles ; elle n'a pu être vaincue par la terreur.

SISINNIUS.

« Je ne l'épargnerai pas plus longtemps.

LES SOLDATS.

« Tu as raison.

SISINNIUS.

« Prenez-la, soyez sans pitié, traînez-la cruellement
« à l'endroit que j'ai dit.

IRÈNE.

« Ils ne m'y conduiront pas.

SISINNIUS.

« Et qui pourrait l'empêcher ?

IRÈNE.

« Celui dont la Providence gouverne le monde. »

Dieu la sauve, en effet, par son intervention miraculeuse, et le mauvais juge, n'ayant pu la flétrir, la fait tuer.

Ne trouve-t-on, dans cette scène, l'expression sublime de l'indépendance morale, la sécurité d'une conscience pure qui ne relève que d'elle-même et ne se sent pas atteinte par le plus abominable abus de la force ; et, dans ce dernier trait, dans cet appel à Dieu qui saura sauver

l'innocence d'un déshonneur inévitable, n'y a-t-il pas un accent pareil à celui de Racine, quand il nous montre Joad seul contre tous, mais fort de l'appui de celui qui sait arrêter les complots des méchants ?

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

Des pareils mots abondent dans le théâtre de Rosvitha. Sans doute, elle n'a ni l'abondance, ni l'art, ni l'élégante simplicité de l'auteur qu'elle prétendait imiter. Mais elle s'en rapproche par la pureté du style et s'élève au-dessus par la profondeur. « L'imitation, dit un critique, a retenu une partie des grâces du modèle. — La « sensibilité n'est pas moins vive et trouve des accents « non moins naturels. » — Ajoutons hardiment qu'elle en rencontre même de plus pathétiques. On cite avec admiration ce beau mot du poète latin : Je suis homme et rien de ce qui intéresse les hommes ne m'est étranger « *homo sum; humani nihil à me alienum puto.* » Est-il moins touchant et moins populaire ce mot que, dans un des drames de Rosvitha, un vieillard adresse à une pécheresse qui se repent : « pécher est le propre de « l'homme, s'obstiner est l'œuvre du démon. » « *Humanum est peccare, diabolicum in peccatis durare* » ?

On retrouve dans un autre drame cet admirable sentiment de condescendance évangélique et de tendre commisération pour les pécheurs. Il s'agit de la courtisane Thaïs que l'ermite Paphnuce entreprend de ramener au bien. Après l'avoir arrachée à sa vie de désordres, Paphnuce la conduit au désert où Thaïs passe trois années (on voit que l'unité de temps n'était pas encore inventée) à gémir sur sa conduite passée. Au bout de ce temps, l'ermite, averti par une vision céleste de la gloire

réservée à la recluse, va frapper à son étroite fenêtre. Elle s'écrie, dans un joyeux transport: « Ah! je commence à mourir, » et meurt, en effet, sous ses yeux, de repentir et d'amour.

Dans une autre pièce, une mère appelée Sapience voit mourir ses trois filles, victimes de leur attachement à la foi chrétienne. « Mère, s'écrie la plus jeune, donne-moi « ton dernier baiser, et recommande au Christ mon « âme qui va remonter vers lui. » Sapience lui répond : « Que celui qui t'a formée dans mon sein te reçoive et « rende au ciel cette âme qu'il en a fait descendre. » — « Adieu, dit-elle encore, ma fille bien-aimée, va rejoin- « dre ton maître au ciel et souviens-toi de celle qui t'a « mise au monde et que tu laisses sur la terre. » — Le sacrifice accompli, Sapience ensevelit ses enfants et prie sur leur tombe. « O terre, dit-elle, je te confie ces fleurs « que mon sein fit éclore : *flosculos uteri mei ;* garde-les « jusqu'au jour où elles s'épanouiront plus belles dans « la gloire de la résurrection. Cependant, ô Christ, reçois « leur âme dans tes splendeurs et accorde à leurs restes « un paisible repos. » Puis elle demande pour elle-même une prompte mort et achève sa prière en exhalant le dernier soupir. Cela nous paraît aussi beau que le récit connu d'Hérodote où deux enfants de la Grèce s'endorment dans la mort en récompense de leur piété filiale, et si nous sommes loin de Térence, c'est peut-être parce que Rosvitha dépasse ici son modèle, du moins dans l'ordre de la pensée.

Des critiques autorisés lui donnent la préférence à d'autres titres encore. Si les anciens l'emportent, dans la peinture des passions, par une simplicité plus ingénue, elle offre, chez les modernes, une délicatesse d'analyse

et une profondeur de pensées inconnues avant le christianisme, mais qui s'expliquent assez par le progrès de la science morale. Ils y joignent quelque chose de plus original dans les situations, une recherche de l'effet et de l'émotion caractérisée d'ordinaire par le mot de *romanesque*. Toutes ces qualités ont paru se rencontrer en germe dans le drame de *Callimachus*. Il aime d'un amour sans espérance Drusiana, femme d'Andronicus; pour se dérober à ses obsessions, elle demande à Dieu la grâce de mourir et l'obtient. L'esclave Fortunatus, chargé de veiller sur sa tombe, se laisse corrompre et découvre aux regards de Callimachus le corps récemment enseveli. « O Drusiana, s'écrie celui-ci, de quelle ardeur je « t'aimais, et toi, tu m'as toujours repoussé ! » Il y a dans ce langage l'expression d'un regret intense et d'une inconsolable douleur ; il offre un mélange tout moderne d'ardeur et de mélancolie. L'idée serait complétement belle, si cet hommage rendu à la mort ne dépassait pas les limites d'une chaste et discrète adoration. Malheureusement il n'en est rien, et l'auteur n'a pas craint de nous montrer dans son héros un profanateur. Mais Dieu veille sur les restes de la sainte ; il suscite un serpent monstrueux qui frappe de mort les deux coupables. Andronicus averti accourt en compagnie de saint Jean. Un ange éclatant de lumière leur apparaît ; c'est Dieu lui-même qui leur révèle le crime et leur annonce la résurrection de Callimachus : « *Expavete,* » tremblez, s'écrie Andronicus ; ce mot, qui ne peut s'adresser qu'à des spectateurs, prouve assez, comme on l'a dit, par la naïveté même de l'avertissement, que la pièce a été faite pour être jouée et en atteste indirectement l'authenticité. Andronicus s'étonne que la vie soit rendue au criminel

plutôt qu'à son complice; saint Jean le lui explique : l'un pécha par une faiblesse digne de pardon, l'autre fit acte de perversité. Cependant Callimachus rendu à la vie, demeure pendant quelque temps plongé dans la stupeur et le silence; le sommeil du tombeau pèse encore sur lui. Il parle enfin pour exprimer son repentir. Il a entendu cette parole du Christ : « *morere ut vivas,* meurs afin de vivre, » et il revit à l'innocence, il abjure son erreur, il n'a plus pour Drusiana, ressuscitée à son tour, qu'une reconnaissance pure et désintéressée. Celle-ci demande à saint Jean d'intercéder aussi pour l'esclave, au nom de Celui « qui n'a méprisé personne, » et l'esclave rouvre les yeux à la lumière. Mais la haine est restée dans son cœur; il s'irrite de toute supériorité, même de celle qui représente les dons les plus gratuits de la bonté divine. « Drusiana m'a rendu la vie, dit-il à saint Jean, et Callimachus a cru en Jésus-Christ. S'il en est ainsi, je renonce à la vie. J'aime mieux ne plus exister que de voir abonder en eux la grâce et les vertus, » et il se replonge dans la mort. Qu'on se figure cette scène, jouée devant un auditoire de croyants profondément convaincus qu'au delà du dernier soupir commence l'éternité vengeresse; on avouera que la légende n'a rien de plus formidable, ni le théâtre rien de plus pathétique. C'est le dénouement que Molière, dans la pièce de *Don Juan,* n'a pas craint d'emprunter à celle de Tirso de Molina. L'absence même de détails matériels, tels que l'ouverture d'un gouffre et les flammes qui s'en échappent prête ici à ce dénouement un caractère plus idéal et en redouble l'impression morale, bien loin de l'atténuer. Nous n'avons qu'une ébauche, mais d'un puissant effet et d'une grande valeur de conception.

A côté de cette élévation morale, Rosvitha n'a pas craint de donner place aux agréments du genre comique. Dulcitius, dans la pièce de ce nom, se rend à la prison où sont gardées Irène et ses deux sœurs. Victime d'un délire grotesque, il prend une cuisine pour la salle où elles sont enfermées, et croyant s'adresser aux prisonnières, il embrasse des chaudrons et des marmites. Il reparaît bientôt barbouillé et méconnaissable. Les pauvres martyres elles-mêmes ne peuvent s'empêcher d'en rire. Les gardes pensent voir le diable en personne, et s'enfuient d'autant plus vite qu'il crie plus fort pour les détromper ; les portiers du palais le reçoivent à coups de poing et le jettent en bas des degrés.

Ce n'est pas là, si l'on veut, du comique le plus relevé ; cependant Molière ne l'aurait pas désavoué, du moins au temps où il fondait sur des illusions et des malentendus de cette nature l'intérêt de ses premiers ouvrages. Il est des qualités plus essentielles, comme l'entente du dialogue, l'intelligence des caractères, la subordination des développements à une grande pensée qui forme l'intérêt moral et la véritable unité de la composition. Nous avons constaté ces différents mérites chez la religieuse de Gandersheim. Ils suffisent pour établir son droit au nom de poète. Elle ne l'était pas sans doute, aux conditions qu'exigeait Horace :

Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
Magna sonaturum......

On n'ose affirmer qu'elle ait rempli ce glorieux programme. Elle eut pourtant sa part d'invention, « *ingenium*, » son inspiration aussi, « *mens divinior.* » Si elle ne possédait ni la puissance créatrice à un degré supé-

rieur, ni les sublimes hardiesses de l'inspiration proprement dite, elle eut du moins le mérite de concevoir et de tracer, en l'absence de l'art évanoui, des œuvres vivantes malgré leur imperfection ; elle avait surtout le sentiment des grandes beautés morales et l'intelligence de leur emploi. Reste la troisième condition : l'harmonie, « *os magna sonaturum.* » En soupçonnait-elle l'importance ? Avait-elle deviné ou pressenti la puissance du rhythme ? A-t-elle cru s'élever au-dessus de la langue vulgaire ? Parlait-elle en vers ou en prose ? En imitant Térence, ou plutôt en substituant ses pieuses conceptions à celles du poète latin, n'y voyait-elle que des lignes inégales sans aucune valeur métrique ? Cette supposition se concilierait mal avec les connaissances qu'atteste le grand nombre de poésies en vers hexamètres qu'elle a composées en l'honneur des martyrs, son éloge d'Othon le Grand, et surtout son intéressant poème de la fuite en Egypte. Il suffit de faire même de mauvais hexamètres latins pour savoir qu'un vers ïambique est autre chose qu'une ligne de longueur arbitraire. Du reste, quand la religieuse saxonne eût renoncé à scander les vers de Térence, nous n'aurions rien à lui reprocher sur ce point, car nous ne le pouvons pas davantage. Rosvitha fut donc heureusement inspirée en leur substituant la prose, non pas la prose vulgaire, mais cette transformation du vers latin, par l'introduction du syllabisme et de la rime, que nous avons vu appliquer avec tant de succès à des chants d'églises par différents écrivains du Moyen-Age, et en premier lieu par Adam de Saint-Victor. On en trouve déjà l'idée, la trace quelquefois très-marquée dans les poèmes de Rosvitha. En voici quelques exemples.

Dans le drame de *Sapience,* la mère exhorte l'une de ses filles au martyre dans les vers suivants :

Nunc, nunc filia, gratulandum ;
Nunc in Christo est gaudendum ;
Nec est quæ [me] mordeat cura,
Quia secura sum de tua victoria.

Voilà quatre lignes d'une longueur équivalente et terminées par le même son. Dans la même scène, l'une des filles encourage sa sœur au martyre : « Allons, dit-elle, et puisse nous accompagner celui pour l'amour duquel nous allons mourir » :

Pergamus, ipseque nobis comitetur
Pro cujus amore ad mortem ducemur.

On peut y voir un quatrain de vers de six syllabes ou deux hexamètres parfaits. Plus loin, c'est le tyran qui donne l'ordre du supplice dans ce couplet d'une symétrie presque parfaite :

In aera suspendatur
Et ungulis laceretur,
Quoad usque evulsis
Visceribus et nudatis
Ossibus deficiat,
Et membratim crepat.

N'y a-t-il pas ici un système, une intention marquée? et en supposant que Rosvitha, la première, en ait fait usage, une remarquable innovation. Ne mérite-t-elle point ainsi une place à part parmi les précurseurs lointains de la poésie moderne, et le titre d'inventeur ne vient-il pas se joindre à tous ceux qui déjà la recommandent à l'attention de la postérité ?

Cependant, si solides et incontestables qu'ils paraissent,

ils ne sauraient prévaloir sans examen contre les doutes qui se sont élevés au sujet des œuvres de Rosvitha et qui mettent en question, non pas la valeur, mais l'authenticité de ces œuvres. Tant qu'ils subsisteront, les jugements si favorables dont elles ont été l'objet manquent de base, et peuvent grossir la liste déjà longue des préventions fondées sur une supercherie. Celle dont il s'agit, en supposant qu'elle ait été commise, aurait pour auteur Conrad Celtès, l'érudit qui, au début du XVI[e] siècle, ayant entrepris un voyage de découvertes à travers les couvents et les bibliothèques de l'Allemagne, exhuma de la poussière les œuvres de la religieuse de Gandersheim. Il s'en fit l'éditeur et le panégyriste, mais il fut promptement dépassé par l'admiration des contemporains. Vingt savants célébrèrent, en prose et en vers, en grec et en latin la gloire de la nouvelle muse. Celui-ci la déclare, sans plus de façon, l'égale de Térence, d'Horace et de Virgile tout à la fois. Ceux-là, dans leurs épigrammes, en font une onzième muse, puisque Sapho est la dixième. D'autres l'assimilent aux sept sages de la Grèce ou comparent la gloire de ses vers aux conquêtes des Othons. Après Celtès, Trithème, abbé de Spanheim, publie ses œuvres une seconde fois. Dans le siècle suivant, celui de ses ouvrages qu'elle a consacré à la mémoire d'Othon le Grand trouve un éditeur aussi consciencieux qu'illustre dans le philosophe Leibniz. De nos jours, un nouvel éditeur s'efforce d'en rétablir le texte primitif. Il les retrouve dans un manuscrit de la bibliothèque de Munich, de la fin du X[e] siècle ou du commencement du XI[e]. Tous ces témoignages lui sont rendus, tous ces honneurs sont accordés à sa mémoire par ses compatriotes, et cependant c'est dans sa patrie

que se sont produites les objections dont il s'agit. Elles ont été formulées en 1867 par M. Aschbach, membre de l'Académie impériale de Vienne. A son avis, Celtès ne serait pas l'éditeur, mais l'auteur des drames qui nous occupent? Le débat engagé sur ce point a pris des proportions étendues et des formes assez vives, car il s'agissait d'enlever à la science française l'un des objets de sa plus fervente admiration, il s'agissait de montrer que des hommes tels que Philarète Chasles, Fr. Ozanam, Charles Magnin surtout, le partisan déclaré, le défenseur en titre, le chevalier de Rosvitha, s'étaient passionnés pour une chimère, qu'ils avaient été complices, à leur insu, d'une impudente supercherie. On allègue contre l'authenticité des drames de Rosvitha, d'abord la forme insolite du manuscrit qui offre une peinture sur la tranche, ce qui constitue, paraît-il, une grosse hérésie paléographique, puis certains détails d'orthographe, tels que la présence du *v* consonne, dans l'intérieur des mots, puis l'écriture inégale et suspecte; puis, le caractère connu de Conrad Celtès, atteint et convaincu d'avoir déjà joué le même rôle ou de s'y être essayé, à propos des *Fastes* d'Ovide. Enfin l'on s'étonne de rencontrer, dans le théâtre en question, des détails d'une crudité choquante, surtout s'ils ont été composés par une jeune religieuse et pour un auditoire astreint par état à la plus haute délicatesse morale. J'ai déjà dit que ces détails témoignent généralement plus de naïveté imprudente que d'inconvenance réfléchie. Si pourtant ils semblent quelquefois passer les bornes, sans recourir à une excuse qui a pourtant sa valeur, que le Moyen-Age n'entendait pas les choses comme nous et ne mettait pas aussi scrupuleusement que nous la pudeur des

mots en rapport avec la pureté des sentiments, qui nous défendra d'y voir, ayant affaire à un éditeur déjà suspect, des preuves d'interpolation? Mais qu'on nous permette une espèce de récrimination. Les adversaires de l'authenticité se sont demandés si les ouvrages dont il s'agit pouvaient être de Rosvitha : que ne se sont-ils demandés s'ils pouvaient être de Conrad Celtès ? Qu'était-ce que cet homme à qui l'on veut en faire honneur? C'était un bel esprit du XVIe siècle, un de ces amateurs de latinité quintessenciée dont Erasme a fait un si plaisant portrait, qui se retiraient dans un asile inaccessible pour y limer leurs périodes, qui suaient, se macéraient et jeûnaient pour mieux atteindre aux délicatesses de la phrase cicéronienne, et qui, comme Scaliger, traitaient de parricides, d'ennemis de l'Etat et des dieux quiconque osait toucher à leur idole. Il faut voir de quel ton, dans son épître dédicatoire à Frédéric III, électeur de Saxe, Celtès exalte ses travaux, ses fatigues, l'éclat de sa découverte, quels éloges il donne à son protecteur, quelle surprise à la fois mêlée d'estime et de dédain lui inspire le talent de Rosvitha. Il la loue, sans doute, mais il la plaint encore davantage de n'avoir pu mieux faire et la met au-dessous des fabuleuses héroïnes, telles que Velléda et Aurinia. Trois choses lui semblent surtout dignes d'admiration dans sa découverte : c'est d'abord l'existence du mérite littéraire chez une femme et dans un siècle barbare ; c'est ensuite l'étalage de connaissances, l'abus d'érudition qu'offrent les écrits de Rosvitha ; ce sont enfin certaines désinences qui prouvent qu'elle connaissait jusqu'aux archaïsmes de la langue latine. Tout cela sent assez le pédant, le savant infatué de son mérite, non moins que la formule dont il se sert,

en terminant, pour dater son écrit : « *ex Norinberga Augusta prætoria, diversorio nostro litterario,* » etc., de la ville de Nuremberg ou d'*Augusta prætoria,* notre studieuse retraite, et il a soin de nommer la docte maison du confrère chez lequel a été rédigée sa dédicace. Voilà l'homme à qui l'on attribue des ouvrages où la fleur naïve du sentiment s'épanouit sous des formes rudes et tronquées ! On veut que ce poursuivant du beau langage, cet adepte de l'érudition classique, ait pris à son compte les antithèses laborieuses et la prose semi-versifiée de Rosvitha. Pour lui, bien loin d'y voir un progrès, l'indice et le germe d'un art plus parfait, il s'étonne de ce système étrange qui procède par versets irréguliers, suivis de rimes monotones où, dit-il, chaque phrase présente une assonance symétrique et mal rhythmée du milieu et de la fin, *ubi omnia ad arhythmum et concinnam medii et finis sonoritatem referuntur.* En vérité, l'on est surpris d'apprendre qu'au lieu d'écrire en beau latin des fadeurs académiques, il ait consacré ses veilles à endosser cette livrée barbare et à rétrograder de cinq siècles. Quelque graves que soient les autorités dont s'appuie cette opinion, quelque respect que leur savoir inspire, on se sent bien tenté de leur répondre par le mot du poète comique : « Tu ne me persuaderas pas quand même tu me persuaderais. »

Après tout, si nous avions été trompés, l'erreur, apparemment, ne serait pas complète. Des œuvres fugitives peuvent être mises sur le compte d'un auteur supposé ; il n'en est pas de même des ouvrages de quelque étendue ; la fraude les modifie par des interpolations et des remaniements qui couvrent l'œuvre primitive, mais elle s'y retrouve, et ici comme ailleurs, le mensonge n'est

qu'une vérité déformée. Ce n'est point de son imagination que Macpherson a tiré l'œuvre d'Ossian, c'est avec des ballades écossaises développées et rattachées l'une à l'autre qu'il a composé le poème de Fingal. Ainsi, l'auteur qui se cacherait sous le pseudonyme de Rosvitha n'aurait pas inventé de toutes pièces sa personne et ses écrits. N'eût-il conservé que la moitié, qu'une moindre partie de son œuvre, cela suffirait pour honorer le souvenir de cette humble femme et ajouter un chaînon précieux à cette série d'œuvres par lesquelles se perpétue ou recommence au Moyen-Age la tradition dramatique.

Du reste, si celui-là venait à nous manquer, d'autres le suppléeraient. Rosvitha nous offre le premier et le plus heureux modèle de ces compositions destinées à divertir la jeunesse élevée dans les monastères et les spectateurs qui s'y donnaient rendez-vous. Nous verrons qu'elle n'a pas été la seule à tenter cette entreprise où l'édification devait naître du plaisir, où l'érudition se combinait avec l'emploi des légendes religieuses pour intéresser en instruisant. Les drames joués dans l'abbaye de Fleury-sur-Loire et les œuvres d'Hilarius, disciple d'Abeilard nous offriront, avec des caractères identiques, des procédés analogues, et ajouteront une vraisemblance de plus à l'authenticité des poèmes de Rosvitha. Tenons ferme cependant pour la tradition française qui se prononce unanimement en faveur de cette authenticité, et ne sacrifions point à la légère une renommée si pure à des caprices d'érudition. La fable et les arts nous montrent Orphée, le père de la poésie, massacré sur une terre barbare. Une jeune fille de Thrace, qui a recueilli ses dépouilles au bord de l'Hèbre, abaisse un regard chargé de douleur et de pitié

sur sa lyre et sa tête sanglante. Ainsi, quand la poésie expirait sous les coups de la violence et de la barbarie, une femme, une humble religieuse, ramassa la lyre tombée des mains du dernier poète latin et y ajusta une corde nouvelle. C'est celle-là même de laquelle nos grands poètes ont tiré de si magnifiques accords. Nous les apprécierions imparfaitement, si nous ne les rattachions à ces obscurs devanciers dont ils ont reçu l'instrument qui eût manqué à leur génie.

CHAPITRE IV

THÉATRE MONASTIQUE DE L'ABBAYE DE FLEURY.—HILARIUS. — LE DRAME D'ADAM. — MIRACLE DE THÉOPHILE, PAR RUTEBEUF.

On a justement appelé le théâtre de Rosvitha « l'un « des chaînons, le plus brillant peut-être et le plus pur « de cette série non interrompue d'œuvres dramatiques « jusqu'ici trop peu étudiées, qui lient le théâtre païen « expirant vers le Ve siècle, au théâtre moderne renais- « sant dans presque toutes les contrées de l'Europe vers « la fin du XIIIe (1). »

Nous répéterons que, s'il venait à manquer, l'absence de ce chaînon n'interromprait point la série, puisque le théâtre monastique, dont il offre l'expression la plus parfaite, est représenté par d'autres productions qui s'en rapprochent beaucoup par l'analogie du fond et des procédés. La ressemblance ne va pas cependant jusqu'à l'identité complète, et si les drames qui suivent sont inférieurs à ceux de Rosvitha par la franchise et la naïveté de l'inspiration, ils offrent, pour la science du

(1) C. Magnin, notice sur Rosvitha et sur la comédie d'Abraham. insérée dans le *Théâtre européen*, 2e livraison.

rhythme, un progrès notable. Ils ont de plus pour nous le mérite particulier d'offrir un caractère plus national et d'acheminer plus directement, par une transition mieux marquée, à l'emploi de la langue vulgaire et au théâtre proprement dit. Les drames de Rosvitha nous ont présenté comme caractères dominants : 1° l'emploi d'une prose à sections régulières, à consonnances alternatives, où se retrouve par intervalles la strophe complète employée par Adam de Saint-Victor; 2° un dialogue aux vives allures, aux réparties heureuses, et dans tout l'ensemble du style, une symétrie de formes qui conduit naturellement à l'antithèse et à l'emploi de sentences d'une concision expressive; 3° un certain étalage d'érudition classique et d'instruction scolaire, l'emploi simultané des souvenirs de l'antiquité et des définitions de la scolastique; 4° enfin, un pathétique, une sincérité d'émotion qui donne à l'expression des sentiments, et en particulier du sentiment maternel, un charme et une valeur inattendues. Tout cela se retrouve plus ou moins dans le théâtre monastique de Fleury-sur-Loire ou dans les œuvres d'Hilarius, disciple d'Abeilard, et qui par conséquent écrivait au XIIe siècle. La prose rimée surtout, cet intermédiaire qui conduit de la versification latine à la poésie moderne, y est employée dans toute la rigueur de ses règles, et l'hexamètre latin s'y mêle comme pour rendre la transformation plus apparente. Le manuscrit de Saint-Benoit renferme sept pièces, dont quatre empruntées au répertoire du drame liturgique : l'*Adoration des mages*, le *Massacre des Innocents*, la *Résurrection de Lazare*, la *Conversion de saint Paul*, six empruntées à la légende de saint Nicolas et jouées le jour de sa fête : on y célèbre les miracles les plus popu-

laires du Saint, par exemple, l'histoire de trois jeunes filles dotées par lui et sauvées ainsi du déshonneur; celle des trois jeunes clercs assassinés par leur hôte et que saint Nicolas, se présentant sous les traits d'un voyageur, réclame et rend à la vie (1). Dans d'autres pièces, un père retrouve, par l'intercession du Saint, son fils enlevé, un juif son trésor dérobé. Tous ces sujets étaient dans la tradition courante : Hilarius lui-même, en les traitant à son tour, n'a guère eu qu'à reproduire un texte convenu, en modifiant l'expression. Mais la plus franche et la première inspiration, si le mot ne paraît pas trop ambitieux, est dans le manuscrit de Saint-Benoit. Nous y trouverons d'abord ce luxe d'érudition scolastique et classique déjà remarqué chez Rosvitha. Le Moyen-Age était fier des rudiments de science qu'il commençait dès lors à recueillir : il aimait à faire montre de ces richesses naissantes, ou plutôt à les communiquer sous toutes les formes. C'est ainsi que les mages dissertent longuement sur la nature inconnue de l'astre qui leur annonce la naissance du Fils de Dieu, et le lecteur peut se dire, surpris par cette échappée sur le terrain de l'astrologie :

> On y sait comment vont lune, étoile polaire,
> Vénus, Saturne et Mars, dont je n'ai point à faire.

Un peu plus loin, la vocation des gentils est figurée par l'arrivée du roi d'Egypte, escorté d'une bande joyeuse qui chante, à la façon de Catulle ou d'Horace, les joies du printemps, Vénus et les amours. Le rhythme même est un souvenir de la profane antiquité. Il rappelle des

(1) On reconnaît ici la romance bien connue, chantée à deux voix dans nos salons, où le langage populaire a été habilement contrefait par Gérard de Nerval.

mètres joyeux, notamment celui du *Pervigilium Veneris,* devenus, nous l'avons dit, le point de départ de la prose liturgique inventée à cette époque :

> Tellus ferens gramina — decoratur floribus :
> Vestiuntur nemora — frondosis arboribus.

et ailleurs :

> Flores amoriferi — jam arrident tempori.
> Perit absque Venere — flos ætatis teneræ.

Ce langage nous est connu : c'est celui des épicuriens de tous les temps qui, depuis Horace jusqu'à La Fontaine, n'ont cessé de dire à la jeunesse : Hâtez-vous de jouir. C'est celui de Ronsard :

> Cueillez, si m'en croyez, les roses de la vie.

Nous le retrouvons dans ce passage d'un chœur de Racine :

> Hâtons-nous maintenant de jouir de la vie,
> Qui sait si nous serons demain ?

Mais de même que Racine oppose, à ce voluptueux langage, les menaces de la justice divine, de même il paraît être, dans notre vieux poète, un moyen de contraste, la première moitié d'une antithèse dont la conclusion est toute morale. Après avoir célébré les joies du printemps, par un brusque changement de ton, il presse ses auditeurs de courir aux sources de la philosophie et d'y étancher la soif du savoir, en étudiant la physique avec Pythagore, l'éthique avec Socrate et Platon, la logique à l'école d'Aristote. N'est-il pas curieux de retrouver au XI[e] siècle, et dans un divertissement scolaire, ces souvenirs et ces préoccupations alternant avec les plus tendres mélodies de la muse épicurienne ?

Mais ce que nous avons relevé plus volontiers dans la religieuse de Gandersheim, ce sont les accents pathétiques, le langage éternellement vrai de la douleur.

Le drame du *Massacre des Innocents* offre le même genre de mérite dans plus d'un passage, et particulièrement dans celui où Rachel vient se lamenter sur les cadavres des enfants égorgés.

Heu! teneri partus! laceros quot cernimus artus!
Heu! quem nec pietas, nec vestra coërcuit ætas!
Heu, matres miseræ quæ cogimur ista videre!

Le moine inconnu qui a versifié ces plaintes ne nous fait-il pas souvenir de Virgile et prévoir Racine? Priam, à la vue de son fils égorgé, lance à l'assassin la même invective que Rachel.

.................Nati qui cernere lethum
Fecisti, et patrios fœdasti funere vultus.

Racine parle, comme l'inconsolable mère, du jeune roi Joas :

De cette fleur si tendre et si tôt moissonnée.

Il s'écrie comme elle, à la pensée d'un massacre d'innocents :

Que de corps étendus! que de membres épars!...
Le fer n'épargnera ni le sexe ni l'âge.

Ailleurs, c'est le chœur des mères qui prend à partie, dans ces stances si bien frappées, la cruauté d'Hérode.

Mens Herodis effera,
Cur in nostra viscera
Bella moves aspera?

Quæ ætas tam tenera,
Adhuc sugens ubera,
Perpetravit scelera?

Mihi vitæ gaudium,
Fili, nunc supplicium,
Mortis eris ostium !

« Hérode, cœur farouche! pourquoi déclarer au fruit de nos entrailles cette impitoyable guerre? Quel crime avait commis cet âge si tendre qui suçait encore le lait maternel ? O mon enfant, joie de ma vie, et maintenant mon supplice, tu seras pour moi la porte du tombeau. » On peut se demander s'il y a, même chez les grands poètes, chez ceux qui sont en possession de remuer le cœur et d'ouvrir la source des larmes, rien de plus vif et de plus pénétrant.

Dans le drame de *Lazare ressuscité*, les mêmes qualités se retrouvent, avec une singulière habileté à serrer de près le texte de l'Evangile, tout en le pliant aux exigences d'un mètre remarquable par sa précision vigoureuse et sa sonorité. Nous en citerons, à titre de preuves, les derniers vers. Le Christ a fait entendre à Lazare la parole qui le ranime :

Exi foras et vita fruere.

se tournant vers les Juifs, il continue :

Ecce vivit ; nunc ipsum solvite,
Et solutum abire sinite.

Lazare, avant de s'éloigner, rend grâce à son libérateur :

Ecce quæ sunt Dei magnalia !
Vos vidistis et hæc et alia !
Ipse cœlum fecit et maria.

Encore ici, de beaux vers de Racine s'éveillent et chantent dans la mémoire :

L'Eternel est son nom, le monde est son ouvrage
Du tombeau, quand tu veux, tu sais nous rappeler...

Puisque le nom de Racine s'est présenté plus d'une fois, à propos du vieil auteur de Fleury-sur-Loire, qu'on nous permette un dernier rapprochement. Au commencement d'un de ses drames, le roi Marmorinus s'ennuie : il ne dit pas, comme le Gengis-Khan de Voltaire :

Ce cœur lassé de tout demandait une erreur
Qui pût de mes ennuis chasser la nuit profonde,
Et qui me consolât sur le trône du monde.

C'est précisément le trône du monde qui lui plairait et qui lui offrirait la distraction désirée. Il prie ses serviteurs de la lui procurer. Aussitôt dit que fait : ils sortent, ils rentrent (tout ceci n'est pas encore du Racine), ils annoncent à leur maître que le monde est conquis, ou peu s'en faut.

Multas gentes vobis subegimus.

Dans le butin qu'ils ramènent est compris un jeune enfant de noble naissance et de noble extérieur. L'un d'eux le présente au roi qui s'écrie :

« Louanges soient rendues à Apollon, maître de toutes
« choses et grâces à vous qui avez rendu tant de con-
« trées sujettes et tributaires de votre roi. Et vous, enfant,
« répondez : de quelle terre, de quelle famille êtes-vous ?
« Quels rites observe votre patrie ? Les habitants en
« sont-ils païens où serviteurs du Christ ?

L'ENFANT.

« Mon père, appelé Gétron, commande au peuple
« d'Excoranda. Il honore ce Dieu qui a fait les mers,
« qui a créé vous et nous et tout ce qui existe.

LE ROI.

« Mon dieu est Apollon. Voilà le dieu qui m'a fait. Il « est véritable et bienfaisant. Il régit la terre, il règne « dans les airs : en lui seul il faut croire.

L'ENFANT.

« Ton dieu est menteur et mauvais; il est aveugle, « muet et sourd. Ce n'est pas un tel dieu que tu dois « honorer : un dieu incapable de se défendre lui-même !

LE ROI.

« Enfant, il ne faut point parler ainsi. Ne méprise pas « mon dieu, si tu l'irritais, tu ne pourrais échapper à « sa vengeance, etc.

Pour trouver le développement de cette scène, il faut ouvrir *Athalie* et relire celle qui commence ainsi :

Comment vous nommez-vous ? — J'ai nom Eliacin.

C'est la même pensée, le même intérêt, le même duel engagé entre le persécuteur qui se fait controversiste et la victime qui le réfute, entre la vérité naïve et l'erreur appuyée de la force, le même bon sens qui réduit à néant le paganisme et fait triompher la raison par la voix d'un enfant.

Ce drame monastique, si informe à première vue, avait donc son inspiration, ses beautés, ses germes qui n'attendaient que l'action du talent pour grandir et fructifier ; mais déjà se révélait un autre esprit. La langue et l'esprit populaire, envahissant le théâtre hiératique, allaient le faire dévier vers une direction nouvelle et le livrer à d'autres mains. Déjà, dès le XI[e] siècle, avait paru le mystère des vierges folles et des vierges

sages, où le Christ et les prophètes parlent en latin, l'ange, les vierges et les marchands d'huile en provençal. La langue d'oil de son côté se faisait entendre dans la liturgie, malgré les défenses de l'Eglise. Celle-ci ayant prescrit de n'y employer que les textes de l'Ancien ou du Nouveau Testament, on éludait la défense à la fête de saint Etienne dont le martyre est raconté dans les Actes des apôtres, qui peuvent en être séparés, et on le célébrait en strophes latines alternant avec une narration française. De là ces épîtres farcies qui se multiplièrent bientôt. Il était impossible que ce mélange des deux idiômes ne pénétrât point, de la liturgie, dans des compositions exclusivement destinées à divertir la foule. Hilarius, en reproduisant avec de légers changements de forme les sujets traités à Saint-Benoît, y introduisit des refrains comme celui-ci :

Des ! quel domage !
Qui pert la sue chose, peu que n'enrage.

et encore :

Ha ! Nicholax
Si ne me rent ma chose, tu ol comparras (1).

Un peu plus loin, le juif qui a perdu son trésor menace du fouet la statue du saint qui n'a pas fait bonne garde, en lui disant :

Hore ten ci (2).
Quare me rend ma chose que j'ai mis ci

Ces refrains qui tranchent d'une façon si triviale sur l'ensemble de la composition semblent n'être à première vue que l'effet d'un caprice, qu'une dissonance acciden-

(1) Tu me le paieras.
(2) Je te tiens ici (sous le fouet).

telle, mais il faut y voir autre chose ; ils sont le premier indice d'une transformation et la marque d'une époque. Cette époque qui correspond au XII[e] siècle est celle où l'art dramatique passe de l'état rudimentaire à la première phase de son développement. Il entre dans la période d'indépendance et d'émancipation. Trois circonstances marquent ce progrès : 1° le déplacement de la scène qui s'éloigne du sanctuaire et s'établit sur le parvis; 2° l'emploi dominant de la langue vulgaire qui forme le texte, tandis que le latin est relégué dans les chœurs et les indications accessoires ; 3° la substitution des écrivains laïques aux écrivains ecclésiastiques, prêtres ou moines, qui s'étaient réservé jusque-là le rôle d'interprètes ou d'arrangeurs du texte sacré. A tous ces signes on reconnaît que le drame liturgique a cessé pour faire place au théâtre proprement dit.

Ce théâtre fut inauguré au XI[e] siècle par un mystère de la résurrection dont nous possédons un fragment remarquable qui sera cité plus loin. Au XII[e] siècle, il produisit une œuvre des plus curieuses ; c'est une espèce de trilogie en langue vulgaire (1) bien qu'elle soit intitulée : *Representatio Adæ*. Elle présente le tableau abrégé mais complet de la chute et de la rédemption. Avec un remarquable esprit de choix et de concentration, l'auteur groupe dans les limites d'une pièce en trois actes la révolte du premier homme et tous les maux qui en découlent, l'apparition du crime sur la terre par le meurtre d'Abel, et les promesses de la Rédemption annoncée par tous les personnages prophétiques de l'ancienne loi ; il y ajoute en manière d'épilogue la description des signes

(1) *Adam*, drame anglo-normand du XII[e] siècle, publié par Victor Luzarche ; Tours, 1854.

apocalyptiques qui doivent précéder la dissolution de l'univers et le jugement dernier : c'est l'histoire universelle condensée dans une œuvre dramatique dont l'effet est redoublé par l'énergique brièveté du style et la sobriété du développement.

Le livret commence par des indications qui ne laissent aucun doute sur l'usage auquel il était destiné. On recommande aux acteurs de mettre leurs gestes en harmonie avec les idées qu'ils seront chargés d'exprimer (1), d'articuler nettement les mots (2), de marcher avec dignité en parcourant le paradis (3), de se dérober aux regards du public pour opérer le changement de costume qui doit substituer une peau de bête aux brillants habits des premiers humains (4), de recevoir sur un plastron le coup mortel que Caïn porte à son frère (5). Un détail encore plus frappant nous fait apprécier la distance qui sépare la nouvelle composition des précédentes. Après avoir installé ses créatures dans le jardin des délices, Dieu rentre dans l'église (6); donc la représentation a lieu sous le porche. Ce déplacement montre assez que le nouvel art tend à se détacher de son berceau; il commence à s'isoler et à subsister par lui-même. Un autre changement plus considérable consiste dans l'emploi continu de la langue vulgaire; la pièce entière est écrite en dialecte anglo-normand. Le latin de l'Ecriture n'y reparaît qu'à titre accessoire, dans

(1) Gestum faciant convenientem rei de qua loquentur (p. 2).
(2) Omnes [syllabas] firmiter pronuncient (*ibid*).
(3) Spatientur honeste delectantes in paradiso (p. 10).
(4) Non possit a populo videri, et exuet sollempnes vestes (p. 28).
(5) Abel .... Habebit ollam coopertam pannis suis, quam percusciet Chaim, quasi ipsum Abel occideret (p. 54).
(6) Figura regredietur in Ecclesiam (p. 39).

les chants du chœur et les discours des prophètes. Nous sommes en face de la première œuvre dramatique, et c'est bien par là, comme dit M. Sainte-Beuve, qu'il faut commencer l'étude du théâtre français (1).

Le premier acte se compose de six scènes distinctes. Dans la première, après que le lecteur a récité le premier verset de la Genèse et que le chœur a chanté le second, Dieu improprement désigné par le nom de *Salvator*, paraît vêtu d'une dalmatique. Adam en tunique rouge, Eve vêtue d'un péplum blanc reçoivent ses instructions et protestent de leur fidélité. Quand ces premiers acteurs se sont retirés, l'un dans l'église, les autres dans le paradis, un groupe de démons envahit la scène avec des cris et des gambades véritablement diaboliques. Un complot s'ourdit et la chute de l'homme doit en être la conséquence; Diabolus est chargé de tenter Adam qui lui réplique avec autant de bon sens que de résolution :

D. Que fais, Adam!
A. Ci vis en grand déduit.
D. Estas tu bien ?
A. Ne sent rien que m'enuit.
D. Poet estre mielz.
A. Ne puis saver coment.
D. Vols-le-tu saver ?
A. Bien en iert mon talent (2).
D. Jo sai coment.
A. E moi que chalt (3)?
D. Porquoi non ?
A. Rien ne me valt.

(1) Cours professé à l'Ecole normale supérieure en 1859-1860.
(2) Iert, traduction littérale de *erit :* ce sera bien ma volonté.
(3) Que m'en chaut-il ? Qu'est-ce que cela me fait ?

D. Si te valdra.
A. Jo ne sai quant...
. . . .
D. Escult, Adam, entent à moi ;
Ço iert tun pru (1).
A. E jo l'otrei (2).
D. Creras me-tu ?
A. Oïl, mult bien.
D. Del tut en tut ?
A. Fors de une rien (3).
D. De quel chose ?
A. Jo l'te dirai :
Mon creator pas ne offendrai.
D. Criens le tu tant ?
A. Oil, par veir (4).
Jo l'aime et criem.

Le premier assaut étant ainsi repoussé, la troupe des démons se décide à faire sur la faiblesse d'Eve une tentative dont elle espère un meilleur succès. Satan chargé de l'accomplir prend la forme du serpent : « *Serpens artificiose compositus,* » dit le texte. Il faut avouer, en effet, que l'art des machines était déjà poussé loin, et que l'exécution fidèle de cette donnée suppose une entente de la mécanique qui pourrait faire envie aux ordonnateurs de nos spectacles, car on ajoute que le tentateur ainsi transformé doit se glisser dans le paradis et entourer de ses replis l'arbre où pend le fruit défendu. C'est de là qu'il s'adresse à Eve, lui demandant d'abord une profonde discrétion, car il va l'initier à tous les secrets du paradis (5). Il aurait bien mis Adam lui-

(1) Ce sera ton avantage.
(2) Je l'accorde.
(3) *Res*, une chose exceptée.
(4) En vérité.
(5) Toz les conseils de paraïs.

même dans la confidence, mais il ne lui trouve pas la tête assez forte ; Eve s'associe trop aisément à ce langage et c'est par le mépris de son époux que Satan la conduit au mépris de l'ordre divin :

S. Jo vis Adam, mais trop est fols.
E. Un poi est durs.
S. Il sera mols.
Il est plus durs que n'est emfers. —
E. Il est mult franc —
S. Ains est mult serf.
Cure ne volt prendre de soi ;
Car la prenge, se vals, de toi.

Après le mépris d'autrui, vient naturellement l'estime de soi-même et la vanité. C'est le second point vulnérable auquel s'adresse le séducteur :

Tu est fieblette et tendre chose,
E es plus fresche que n'est rose ;
Tu es plus blanche que cristal,
Que nief qui chiet sur glace en val.
Mal culpe en fit li criator ;
Tu es trop tendre, é il trop dur.

Eve cède, elle goûte le fruit défendu et le savoure avec délices.

Gusté en ai. Deus ! quele savor !
Unc ne tastai d'itel sador (1) !
D'itel savor est ceste pome.

Le reste se passe comme dans le récit de la Genèse : déchus de leur premier état, vêtus de la dépouille des bêtes, les deux époux se livrent à de stériles lamentations. Dieu paraît alors en costume d'évêque *(stolam habens)*, il adresse au premier homme les mots du texte sacré : « *Adam, ubi es* ? » Les coupables se défendent en

(1) *Sador*, suavité.

échangeant des récriminations. Eve s'excuse par une argumentation assez vive mêlée de candides aveux :

Ço sui mesfait, ço fu par folage,
Por une pome soffrirai si grand damage,
Qui en paine met moi et mon lignage ?
Petit aquet me rend grant trauage.
Si jo mesfis, ne fu merveille grand,
Quand traï moi le serpent suduisant.
Mult set de mal, n'en semble pas oeille (1).
Mal est bailliz qui à lui se conseille.
La pome pris, or sai que fis folie,
Sor ton défens : de ço fis félonie.
Mal en gustai, or sui de toi haïe.
Por poi de fruit moi covient perdre la vie.

L'arrêt prononcé s'accomplit. Adam qui défriche la terre avec des sueurs et des larmes, s'aperçoit que Satan la sème, sur ses pas, de ronces et d'épines. Cette découverte lui remet en mémoire les joies perdues du paradis, et il exprime ses regrets dans cette tirade dont le mouvement oratoire n'eût point été désavoué de Milton :

Oi ! paradis, tant bel maner !
Vergier de gloire, tant (2) vus fet bel veer !
J'ôtez en sui par mon pecchié, par voir :
Del recovrer tot ai perdu l'espoir.
Jo fui dedenz ; n'en sei guaires joïr ;
Créi conseil chi me fist tost partir.
Or m'en repent, droit est qui m'en atir.
Ço est à tart, rien n'en valt mon sospir.
Où fu mon sens ? Que devint ma mémoire,
Que por Satan guerpi le roi de gloire ?
Or m'en travail, si m'en valt mult petit.
Li mien pecchié iert en histoire écrit....
Oi ! male femme, pleine de traïson,
Tant m'as mis tost en perdicion !
Cum me tolis le sens e la raison.

(1) Oeille, un brebis, un sot.
(2) Peut-être : *tant fus fet bel veer* (bel à voir).

ÈVE.

Je suis copable; par Deu serai jugée....
Mort, que me pren? Ne suffret que ja vive.

La mort vient, en effet, exaucer leurs vœux; les démons accourent avec un vacarme horrible, les chargent de chaînes, les mènent aux enfers, puis se dispersent eux-mêmes à travers les rues et les places « *per plateas;* » car le premier acte est fini, et sans souci de l'illusion, ces étranges acteurs se retirent chez eux sous les yeux de la foule, à la différence des nôtres qui disparaissent dans les coulisses avant de retourner aux habitudes de la vie ordinaire.

L'acte suivant met en scène la mort d'Abel. L'auteur y a peint avec art la naissance et les progrès de la jalousie dans l'âme de Caïn. Il y a dans le discours qu'il adresse à son frère des traits d'une énergie féroce; Abel lui répond avec une simplicité pleine de douceur. Il est difficile de placer dans une opposition plus vraie la victime et le bourreau :

CAÏN : Abel, mors es
ABEL : E jo pourquoi?
CAÏN : Jo m'en voldrai vengier de toi....
ABEL : En Deu est tote ma fiance.
CAÏN : Ne te porra de mort guenchir (1).
ABEL : Del tut me met à son plaisir.
CAÏN : Vols oïr porquoi te oscirai?
ABEL : Or le me di porquoi.
CAÏN : Jo l' toi dirrai
Trop te fais de Deu privé.
Por toi refusa-il ma offrende.
Pensez-vus donc que ne l' te rende?
Jo t'en rendrai or le guerdon

(1) *Guenchir*, détourner, esquiver.

Mort remaindras or au sablon (1).
ABEL : Si tu m'ocies, ço iert à tort,
Deu vengera en toi ma mort.

« Tu te fais trop l'ami de Dieu; c'est pour toi qu'il refusa mon offrande; pensez-vous donc que je ne te le rendrai pas? » Ces mots ont toute l'éloquence de la haine, et cette dernière apostrophe qui confond dans une même menace Abel et Dieu qui le favorise, exprime un sentiment d'une remarquable profondeur. Les démons entraînent en enfer l'âme des deux frères, mais ils y conduisent plus doucement l'âme d'Abel. Le dernier acte traite un thême très-usité dans les drames liturgiques; on y entend les personnages de l'ancienne loi prophétisant à tour de rôle, en termes empruntés à l'Ecriture, mais répartis avec peu d'exactitude, la naissance du Messie. La présence d'un juif aposté dans l'auditoire, et qui engage avec *Isaïas* une controverse inattendue, produit un genre de surprise qui paraîtrait aujourd'hui vulgaire et de bas aloi. Tel est le premier exemple d'un drame en langue vulgaire, inspiré de l'Ecriture, représenté dans l'enceinte de l'église, avec son assistance et le concours de ses ministres, mais où s'aperçoivent déjà les premiers signes de l'invention personnelle et d'une inspiration indépendante. Cet esprit nouveau prend l'essor au XIIIe siècle, il forme un des traits de cette activité féconde qui caractérise la grande époque de saint Louis.

Saint Louis a trouvé de tout temps, en France, des panégyristes et des admirateurs. Les grands écrivains critiques du dernier siècle, comme Voltaire et Montes-

(1) *Remaindras*, en latin *remanebis; sablon* pour terrain.

quieu, ne lui ont point marchandé l'éloge, mais ils ont eu tort de faire de cet éloge la satire de son siècle, et de le placer à une distance énorme de ses contemporains. Le siècle était digne du roi, et c'est avec raison que, de nos jours, des critiques protestant contre l'étroite classification qui ne reconnaît que quatre époques dominantes, quatre sommets éclairés dans l'histoire du monde, veulent en ajouter un cinquième et associer le XIIIe siècle à ceux de Périclès et d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV, dans l'admiration du genre humain. Ce fut un grand siècle, en effet, que celui qui s'ouvre avec les héroïques aventures de la quatrième croisade et se termine avec l'éblouissante vision de la *Divine Comédie,* qui commence à Villehardouin et finit à Dante. Oublions le funeste épisode de la guerre des Albigeois; la lutte horrible qui ensevelit sous les violences et les ruines toute une civilisation : que de grandeurs éclatent, que de progrès se répondent, que d'institutions durables s'établissent sur le sol de cette France dont le nom glorieux alors représente l'Europe entière aux regards éblouis de l'Orient! Pendant qu'un suprême effort d'héroïsme y fonde des trônes éphémères et y révèle des vertus plus grandes que toutes les épreuves, l'histoire s'en inspire pour tracer ses premiers monuments et nous lègue les noms de Villehardouin et de Joinville.

Dans les cloîtres où la poésie se ranime au contact de l'ascétisme, toute une école de poètes se fonde dans l'ordre de saint François. La philosophie renouvelée par les travaux d'Albert le Grand et de saint Bonaventure, y élève un monument impérissable, la *Somme* de saint Thomas d'Aquin. Le droit se fonde, la violence recule; le premier parlement s'établit, la législation française

commence avec Desfontaines, Pierre de Beaumanoir, Etienne Boyleaux et les établissements de saint Louis. La royauté qui a dompté toutes les résistances, inauguré tous les progrès, donné l'exemple de toutes les vertus, ajoute la splendeur des arts aux rayons de sa couronne. Partout à sa voix semblent sortir du sol les gigantesques cathédrales, poèmes sublimes où la pierre, transformée par la pensée de l'homme, semble avoir perdu sa nature matérielle pour donner de toutes parts entrée à la lumière et s'élancer vers le ciel d'un mouvement libre et hardi. Paris, Amiens, Chartres, la Sainte-Chapelle étalent à l'envi leurs lignes prodigieuses et leur splendide ornementation. Une seule chose manque à ce concert. La pierre chante, la poésie est muette ou balbutie. La voix des troubadours a été opprimée par la conquête, celle des trouvères n'a que des sons rudes et moqueurs. Thibaut de Champagne y mêle à peine quelques accents plus doux. Guillaume de Lorris lègue à Jean de Meung son œuvre inachevée, cette confuse odyssée du roman de la *Rose,* qui commence par des fadeurs et finit par des violences ou des obscénités. Seul, dans l'absence d'une langue arrêtée et d'une culture littéraire suffisante, le genre dramatique conserve les traditions et les formes de l'art. Pendant que l'esprit frondeur qui s'éveille avec le développement des communes multiplie les satires et les fabliaux précurseurs de notre comédie, autour du saint roi et de sa famille se forme une pléïade d'écrivains dramatiques dont les principaux sont le trouvère Rutebeuf, Adam de la Halle ou le bossu d'Arras et un autre enfant de la même ville, Jean Bodel le lépreux.

Rutebeuf appartenait à la classe des poètes faméliques, classe intéressante, quand la misère est accidentelle ou no-

blement supportée (1). Celle de Rutebeuf mérite l'indulgence plutôt qu'elle n'inspire l'intérêt. Marié sans choix, il épouse la misère sans les compensations que la grâce et la jeunesse y apportent. La faim, le froid habitent son logis, grâce à l'imprévoyance du maître.

Comme l'oisiau sur la branche,
En été chante,
En yver plor et me gaimante.

Ainsi faisait la cigale de La Fontaine. Le poète a bien d'autres torts que celui de chanter, sans songer à la bise. Si la fortune lui sourit parfois, le jeu dévore ses rares profits. « Li dés m'occient, » s'écrie-t-il. Et cependant il avait le cœur plus haut que sa misère. Il aimait la France et le roi. Il sentait la grandeur du rôle auquel était appelée sa patrie, et quoique dans son dialogue entre le croisé et le décroisé, donnant à celui-ci la vivacité du raisonnement, à celui-là les honneurs de la conclusion, il semble partager le découragement général, il eût voulu pourtant ressusciter l'enthousiasme éteint des croisades ; il accuse en termes énergiques l'insouciance des prélats et des barons. Il leur montre Geoffroi de Sargines, le compagnon de saint Louis, qui les attend à

(1) Le poète sentait vivement cette misère et il en parle avec une singulière énergie :

Dieu n'a nul martyr en sa route
Qui tant ait fait.
S'ils ont esté por Dieu deffait,
Rosti, lapidé ou détrait,
Je ne dout mie
Que leur paine fu tost fenie,
Mais ce dure tote ma vie. *(Le Mariage Rutebeuf.)*

Il se plaint aussi, en termes très-spirituels, de l'ingratitude de ses amis, mais

Ce sunt amis que vens emporte,
Et il ventoit devant ma porte. *(Le dit de l'Œil.)*

Jérusalem. Si le poète se trompait en parlant ainsi (ce que nous n'avons point à examiner), du moins son erreur avait pour excuse d'être en parfait rapport avec le vœu public, la grandeur de la France et les plus chers désirs du saint roi. Mais Rutebeuf n'avait pas seulement d'un poète l'indifférence aux intérêts matériels et le facile enthousiasme; il en avait aussi la verve caustique et irritable. Poète pauvre et affamé, il devait être particulièrement enclin à la satire. La sienne n'a ménagé ni les ordres religieux faisant de la mendicité un instrument de richesse, ni les hypocrites, ni même la dévotion trop satisfaite d'elle-même et dont il a tracé ce portrait qui rappelle, comme on l'a justement remarqué, l'enjouement malicieux du chantre de *Vert-Vert*.

Sa parole est prophécie;
S'ele rit, c'est compagnie;
S'ele pleure, dévotion,
S'ele dort, elle est ravie,
S'ele songe, c'est vision,
S'ele ment, n'en croyez mie.

Cette satire n'était point désintéressée des questions du temps. Rutebeuf y prenait parti pour la France et le roi contre l'Eglise romaine, pour l'Université contre les ordres mendiants. Il était surtout de son temps, par la facilité à saisir le ton dominant, à reproduire dans de spirituelles ébauches le langage et les mœurs de ses contemporains. Il s'essayait ainsi, sans le savoir, au genre dramatique qu'il abordait tour à tour par ses côtés les plus sérieux et les plus gais.

Plusieurs de ses pièces dialoguées, le *Testament de l'Ane*, *Frère Denize*, le *Cordelier*, la *Dispute du Croisé et du Décroisé*, la *Dispute de Charlot et du Barbier*, etc.,

peuvent être considérées comme des scènes détachées, des fragments de comédie sérieuse ou légère. Dans la première de ces pièces, le défenseur de la croisade est un loyal chevalier dont le langage serait digne d'un saint Bernard et d'un Foulques de Neuilly. Il allègue la gloire de Dieu, la religion persécutée, « les meschiefs de la Sainte-Terre, » les péchés à expier, la brièveté de la vie qui défend de la ménager avec un soin trop égoïste, le ciel à conquérir, l'exemple des martyrs, celui du roi. Laisse, répond-il au décroisé qui se rejette sur l'inaction des clercs et des prélats,

Laisse clers et prélaz estéir.
Et te pren garde au roi de France,
Qui, por paradis conquestir,
Veut mettre li cors en balance
Et ses enfants à Dieu presteir;
Li près n'est pas en émaiance (1)?
Tu vois qu'il se veut apresteir
Et faire ce dont à toi tance.

Le décroisé réplique en vain qu'il aime mieux rester près de ses voisins « à se déduire et solacier » : il allègue la profondeur de la mer, la corruption trop fréquente parmi ceux qui reviennent de Terre-Sainte. L'insistance énergique de son interlocuteur triomphe de ses craintes, et il consent à le suivre, exprimant ainsi, au terme de ce curieux débat, la constante pensée du poète. Elle répondait à celle du peuple, comme le prouva la croisade des pastoureaux.

Poète populaire encore par un côté moins estimable, Rutebeuf composait, pour amuser la foule, de petites scènes dont la plus remarquable est : *Le dict*

(1) Inestimable.

de l'herberie. L'herberie, c'est la profession d'herboriste ou le commerce des simples; le personnage unique de la pièce est celui que Molière introduit dans un de ses ballets sous le nom du *Marchand d'Orviètan,* mais il ne lui donne pas la faconde, l'aplomb, la bonhomie du charlatan de Rutebeuf. Comme tous ses pareils, celui-ci se donne pour un intrépide voyageur : « A beau mentir qui vient de loin. » Il a visité l'Inde et l'empire fabuleux du prêtre Jean; mais il n'oublie pas, dans cette géographie de fantaisie, des contrées auxquelles les armes de la France avaient acquis une renommée de meilleur aloi.

En Pouille, en Calabre et Luiserne
    Ai herbes prises,
Qui de grans vertus sont emprises;
Sur quelque mal que soient mises
    Li maus s'enfuit....
Et si vos saveis home sourt,
Faites le venir à ma court
    Ja iert tous sains

Cette médecine merveilleuse comporte de nombreuses recettes énumérées dans une suite de couplets offrant, comme ceux-ci, la plus élégante facture, et suivis d'un long discours en prose où s'accumulent les bouffonneries, les confidences, les proverbes, le tout suivi d'un candide appel aux gros sous et à la confiance des écoutants : charge excellente, mordante et fine leçon qui n'a pourtant pas éclairé une dupe ni averti la crédulité qui se prend encore, après six siècles, à ces vulgaires amorces.

Mais il est temps de voir notre poète sur une scène plus noble, aux prises avec un sujet sérieux, essayant pour la première fois de séculariser, si l'on peut parler

ainsi, le drame hiératique, en lui empruntant un de ses sujets préférés. C'était l'histoire de Théophile, intendant ou vidame de l'évêque d'Adana en Cilicie, vers l'an 538. Tombé dans la disgrâce de son maître, et ruiné sans ressource, il vendit son âme au diable, mais Notre-Dame reprit au démon et lui rendit le contrat qui la livrait à l'enfer. Cette donnée, Rutebeuf ne l'a pas choisie par un dessein prémédité ; il le trouvait partout. L'histoire avait été rédigée en grec par Eutychianus disciple de Théophile, en latin par Paul Diacre, par Laurent Surius, traducteur de Métaphraste, et par Vincent de Beauvais. Rosvitha et Marbode, évêque de Rennes, l'avaient mise en vers latins et Gautier de Coinsi en français. On la retrouvait encore dans le rituel et sur les vitraux de plusieurs églises, et deux fois en particulier sur ceux de la cathédrale de Paris. C'était un thême populaire et presque banal. Voyons ce qu'il est devenu dans l'œuvre du poète, sans oublier que c'est la première en date des compositions indépendantes qui cessent de se modeler sur les légendes ou de paraphraser les livres saints, et surtout d'employer la langue consacrée qu'ils ont empruntée eux-mêmes à l'antiquité classique.

Les personnages du drame ne sont pas nombreux. Ce sont, d'une part, l'évêque et son serviteur, de l'autre, Théophilus et ses deux amis, le sorcier Salatin qui lui propose le pacte infernal, enfin Sathanas et la vierge Marie. L'action n'est pas plus compliquée ; tout au plus pourrait-on la diviser en trois actes assez courts correspondant à ces trois phases de l'événement, la tentation, la chute, la réhabilitation. La première scène nous montre Théophilus disgracié, se livrant au découragement, aux récriminations amères et glissant dans le désespoir

qui doit le préparer à entendre la voix du tentateur. Ce début ne manque point d'habileté; il remplace heureusement un fastidieux exposé des faits, ou le tableau des dissentiments qui ont amené la chute du vidame. Ainsi l'auteur a spontanément appliqué sans les connaître deux règles essentielles de l'art, l'une qui prescrit d'abréger les préliminaires et de jeter le lecteur en plein sujet « *in medias res* » comme parle Horace; l'autre qui veut que le personnage se fasse connaître lui-même, et plutôt par ses actions et ses sentiments que par de purs discours (1). Ainsi fait Théophile, et son désespoir s'exprime avec une véhémence qui ne serait point déplacée dans la tragédie. Je ne crains, dit-il, ni Dieu, ni ses menaces :

> Ne pris riens Dieu ne sa menace.
> Irai me je noïer ou pendre?
> Je ne m'en puis pas à Dieu prendre!
> C'on ne peut à lui avenir.
> Ha! qui or le porrait tenir
> Et bien battre a retornée...!
> Mais il s'est en si haut lieu mis
> Pour eschiver ses anemis
> C'on ni peut trere ni lancier (2).

Survient Salatin qui s'apitoie sur sa mauvaise mine et s'informe du sujet de son affliction. Théophile s'expli-

(1) C'est la règle qu'exprimait bizarrement dans *Sa pratique du Théâtre,* l'abbé d'Aubignac, chargé par le cardinal de Richelieu de plier aux lois du métier les écrivains dramatiques, Corneille compris, lorsqu'il écrivait « que l'acteur ne doit point paraître avec un visage d'instruisant, » c'est-à-dire ne point pérorer sur sa situation, mais agir et vivre

(2) M'irai-je pendre ou noyer? Dieu, je ne puis pas m'attaquer à lui; on ne peut arriver jusque-là. Ha! si l'on pouvait le tenir et le bien battre à son aise! mais il s'est mis en lieu si haut pour esquiver ses ennemis, que ni traits ni lances ne sauraient l'atteindre.

que : il a toujours secouru les pauvres, il n'a cessé de prier Dieu qui le traite si âprement :

Ne finai onques de proier
Celui c'or me veut asproïer

Il est ruiné, et ce qui le touche particulièrement dans les conséquences de ce malheur, c'est qu'il sera la risée des autres. Observation profonde! On pardonne au persécuteur, on se drape au besoin dans sa résignation ; mais ce qui ne se pardonne pas, ce qui fait les haines irréconciliables et pousse aux partis extrêmes, c'est la blessure dont saigne l'amour-propre. Ainsi, dans Sophocle, Polynice va détruire sa patrie; il ne saurait s'arrêter dans cette voie, malgré les supplications et les pleurs d'Antigone, car on rirait de lui, s'il avait cédé. Salatin comprend que c'est là le point vulnérable, mais il ne propose pas immédiatement à sa dupe de se donner au démon ; il commence par la plaindre et la flatter, c'est la marche indiquée par la nature; ainsi procèdent les traîtres et les séducteurs, depuis celui de la Genèse et de Milton jusqu'à l'Yago de Shakespear et au Narcisse de Racine. Vous souffrez beaucoup, dit le magicien, vous êtes très-affecté, comme il convient à un homme d'un si grand mérite, vous êtes très-abattu et pensif :

Je sais or bien que moult vous griève,
Et moult en estes entrepris
Comme hom qui est de si grant pris;
Moult en estes mas et penssis.

Peu à peu le charme de ces flatteries opère. Théophile promet de renier son Dieu. Mais aussitôt que Salatin l'a quitté, il se sent en proie à des perplexités et à des remords qui s'expriment en couplets ou stances d'une

très-heureuse facture. On pense involontairement au monologue de Rodrigue partagé entre son amour et sa vengeance :

Ha laz! que porrai devenir?
Bien me doit li cors dessenir
Quand il m'estuet à ce venir
    Que ferai, las!
Si je reni saint Nicholas
Et saint Jehan et saint Thomas
    Et Notre-Dame.
Que sera ma chetive d'âme?
Elle sera arse en la flame
    D'enfer le noir.

Il faut remarquer, en passant, la structure de ces couplets de deux et trois vers suivis d'un vers plus petit qui détermine la rime dominante du couplet suivant. C'est toute une combinaison d'effets harmonieux. A ces plaintes succède une détermination énergique et l'expression d'une haine concentrée :

Dieu m'a grevé, je l' greverai,
Jamais jor ne le servirai,
    Je li ennui.
Riche serai, si povre sui;
Se il me het, je herrai lui;
    Preingne ses erres

Qu'il prenne ses mesures! C'est un défi en règle. Il me paraît difficile de creuser plus avant dans un caractère, et de mieux peindre l'état d'une âme désespérée. L'entrevue de Théophile et du démon est une scène assez vulgaire. Elle offre pourtant des détails remarquables. C'est ainsi que Salatin, l'entremetteur, presse, étourdit sa dupe, ne lui laisse pas un moment pour réfléchir, pour prier surtout :

De Dieu réclamer n'aies cure.

Un bon mouvement suffirait pour tout perdre. Théophile, du reste, est à la fois résolu et plein d'angoisse. Le démon qui s'aperçoit de son effroi l'en reprend d'une façon assez goguenarde. « Avance donc, lui dit-il, tu as l'air d'un vilain qui va à l'offrande. » Avisé, d'ailleurs, et rendu méfiant par les mauvais tours qu'on lui a joués, Sathan exige un contrat bien en règle ; il veut des *lettres pendans,* c'est-à-dire scellées : un peu plus il exigerait l'enregistrement et le timbre. Théophile donne les lettres. A ce prix, il rentre en grâce avec l'évêque ; il reçoit d'un air sombre, avec une ironie méprisante, les excuses que celui-ci lui offre et les réparations qu'il lui promet, car, par un trait de vérité qui me paraît admirable, à peine est-il au pouvoir du tentateur, du Mauvais, comme il l'appelle, qu'il passe de la violence excusable et de l'emportement sans préméditation à l'égoïsme endurci et à la méchanceté. Il renie ses anciens amis, il calomnie leurs intentions, il nie leur intervention généreuse, il leur crie : « Malheur à vous, » son âme est affamée de vengeance :

Thomas ! Thomas ! or te chiet mal.
Quant l'en me r'a fait séneschal.
Or leras-tu le regimber,
Et le combattre et le riber :
N'auras pior voisin que moi.

Mais tout s'use ; et la joie des richesses retrouvées, et les satisfactions de l'orgueil, et les voluptés de la haine. Hélas ! s'écrie Théophile, après un entr'acte qui suppose plusieurs années écoulées :

Hé ! laz ! chétis ! dolenz ! que porrai devenir ?
Terre, comment me pués porter ne soustenir,
Quand j'ai Dieu renoié, et celui voil tenir
A Seignor et à mestre qui toz maus fait venir ?...
Ahi ! terre, quar œuvre, si me va engloutant.

« Ouvre-toi, terre, et engloutis-moi! » A ce cri d'une âme désolée succède une pensée meilleure. Il se rend au sanctuaire de Notre-Dame, car il n'ose, dit-il, s'adresser à Dieu, tombe à genoux, accepte humblement les refus que sa protectrice lui fait subir :

Va t'en, is fors de ma chapelle.

Il insiste, il n'ose quitter ce lieu d'asile, ce suprême abri.

Dame, je n'ose
Flor d'aiglentier et lis et rose,
En qui le filz de Dieu repose.
Que ferai-gié ?
Malement me sens engagé
Envers le maufé enragié :
Ne sai que fere!

Notre-Dame a pitié de sa détresse et lui rapporte le pacte que Satan restitue de fort mauvaise grâce. Théophile le dépose humblement entre les mains de l'évêque qui en donne lecture au peuple, à la grande confusion du tentateur, car il y raconte lui-même, en post-scriptum sans doute, sa propre déconvenue. Il avoue que longtemps ses efforts furent impuissants à détourner Théophile du sentier de la vertu :

Je le guerroiai tant com mena sainte vie,
C'onques ne poi avoir de sor lui seignorie.

et il dégage ainsi, sous forme indirecte, la moralité du drame, c'est que le bien accompli n'est jamais perdu et que, la chute fût-elle assez profonde pour paraître irréparable, la persévérance prolongée dans le bien peut mériter enfin la grâce du repentir.

On voit que dans ce premier essai, dans cette œuvre sans analogue jusque-là, du moins en langue vulgaire,

ni la grandeur, ni la vigueur, ni la mesure ne font défaut. Ce qui frappe surtout, c'est le fond de vérité morale qui en supporte les développements. L'auteur aurait pu nous peindre, chez son héros remis en possession de son bien et de ses honneurs, l'étalage de la richesse et les effusions de l'orgueil satisfait ; il a mieux aimé nous montrer les effets de la possession se mesurant au progrès de la méchanceté dans cette âme qui ne s'appartient plus ; il aurait pu lui donner comme d'autres ont fait, l'obstination, la pose, la théâtrale fierté qui caractérisent les âmes sataniques, les anges déchus : il a mieux aimé nous le montrer soumis, repentant, travaillant par l'aveu sincère et l'humble opiniâtreté de la prière à sa propre régénération. Tout cela est très-orthodoxe et très-dramatique à la fois ; « rien n'est beau que le vrai, » et rien n'est vrai comme cette histoire de la chute et de la résurrection d'une âme. L'auteur n'a rien donné à l'effet théâtral et il y est arrivé tout naturellement.

Il faut louer aussi l'emploi judicieux qu'il a fait d'un caractère fort difficile à manier et qui serait aujourd'hui bien compromettant, celui que Rutebeuf appelle Sathanas. Un critique dont j'ai déjà allégué l'autorité considérable dans le sujet qui nous occupe, explique l'emploi de ce personnage et le rôle qu'on lui prête dans la pièce de Théophile, par des considérations plus ingénieuses que satisfaisantes. Le Moyen-Age, dit M. E. Du Méril, étant une époque de misère et d'oppression générales, le peuple ne put s'expliquer les maux dont il était accablé que par l'action d'une puissance active et malfaisante, d'un être surnaturel à qui le règne du mal et la volonté de nuire étaient particulièrement dévolus. De là cette in-

tervention du mauvais esprit à qui d'autres puissances surnaturelles pouvaient seules, par une action contraire, dérober quelques rares victimes. Il était comme une vivante image du malheur obstiné à nous perdre, une personnification du sort ironique et malicieux, brisant incessamment d'un souffle le frêle tissu de nos espérances. S'il en était ainsi, on ne s'expliquerait pas que le démon fût si souvent trompé, bafoué sur les théâtres du Moyen-Age. D'ailleurs, le Moyen-Age était licencieux peut-être, mais orthodoxe avant tout. Pourquoi chercher si loin sa pensée ? Le démon c'est le démon c'est-à-dire le tentateur exerçant sur les âmes, par l'attrait du mal, une fascination redoutable, mais ne pouvant, Rutebeuf l'a bien compris, ni enchaîner notre liberté, ni disposer de notre fortune, ni nous ôter l'espérance.

M. Du Méril, étudiant le même personnage sous les formes successives qu'il a revêtues dans les œuvres du théâtre, préfère de beaucoup au Sathanas de Rutebeuf les types analogues que présentent le *Magico prodigioso* de Calderon, le *Faust* de Marlowe, le *Méphistophélès* de Goëthe et le *Manfred* de Byron. Assurément la partie n'est pas égale entre le novice représentant d'un art au berceau et des écrivains qui, pour la plupart, ont disposé de toutes les ressources accumulées par un passé littéraire d'une étendue considérable. En ce qui concerne le premier, nous admettrons sans peine qu'une imagination plus riche, un sentiment plus idéal relèvent chez lui le thème populaire traité par Rutebeuf dans sa naïveté primitive. Pour obtenir du même coup la science et l'amour d'une jeune chrétienne, le magicien a requis l'assistance du démon. La noble femme le convainc sans

peine de sa faute, lui prouve qu'elle est réparable et le décide à affronter le martyre. Son sang versé pour la foi efface l'engagement qu'il avait contracté. Cette donnée est à la fois plus humaine, plus poétique, plus féconde que celle de Rutebeuf, mais l'idée fondamentale diffère peu. C'est de part et d'autre un personnage conduit par la passion à renier sa foi, lié par un engagement redoutable dont il s'affranchit par le secours d'une femme qui lui fait retrouver l'innocence dans le repentir et le salut dans l'expiation. Le premier Faust, celui de Marlowe, rentre aussi dans le système de Rutebeuf. Victime de l'orgueil, il périt par l'orgueil, et sa chute aboutit à la même conclusion que la grâce accordée à Théophile. Le Méphistophélès de Goëthe est un autre personnage. Etrange composé d'homme et de démon, il personnifie surtout la raillerie sans limites et le doute universel. Il apprend à Faust que la science est une vanité, l'amour une déception, l'existence un jeu stérile ; et après ? A quelles conclusions aboutissent ces négations accumulées ? Tout finit par un éclat de rire plus triste que les larmes et morne comme le néant. Qu'est-ce enfin que ce personnage moqueur et subtil qui ne comble les désirs de Faust que pour le réduire à un désenchantement plus complet ? Est-ce l'esprit de mensonge ou le génie de la vérité ? Représente-t-il le dernier excès de la révolte et de l'audace, ou le suprême effort d'une raison supérieure à tous les préjugés ? Est-il le bien ? Est-il le mal ? N'est-il qu'une énigme insaisissable, une fugitive abstraction, une création chimérique s'échappant, avec un dernier éclat de rire, des mains qui tâchent de la saisir pour lui demander son secret ? Quant à Manfred, type satanique de l'orgueil, du crime prétentieux et affiché

comme une distinction, qui pose, se drape et se cambre sur ce piédestal d'où il semble défier la conscience et le sens commun, la question de talent mise à part, on trouvera dans cette conception plus d'immoralité que de grandeur, plus d'insolence que de génie, et sans chercher à quel point l'exécution la fait valoir, il sera difficile de ne pas ressentir, devant cet emportement de vanité malsaine, un certain mépris.

Revenant donc à notre vieux poète, on peut justifier par d'excellentes raisons le rôle traditionnel qu'il a conservé au tentateur. En cela d'abord il est plus orthodoxe, et ce n'est pas, même en se tenant au point de vue littéraire, un mérite à dédaigner. S'il écrit pour son auditoire, il ne doit pas le dérouter en faisant violence aux idées reçues, et substituant sa fantaisie à la croyance universelle. En second lieu, il a pour lui la plus longue et la plus respectable des traditions en littérature. Euripide n'a-t-il pas ses Alastors ou génies du mal, qui se réjouissent des crimes qu'ils font commettre, et cette divinité de la rage qui s'empare d'Hercule pour lui faire massacrer, dans un accès de délire, ses propres enfants? Faut-il rappeler le monstre enchaîné que Dante nous montre étendu comme un géant énorme, du sommet jusqu'au fond de son enfer, l'ange déchu de Milton, les complots du démon dans la *Jérusalem délivrée?* Nous avons déjà rappelé le Méphistophélès de Goëthe. Cet « ennemi du genre humain » dont parle Corneille, ne joue-t-il pas, dans son *Polyeucte*, le rôle d'obstacle invisible aux desseins du ciel? Rutebeuf l'a peint sous des traits plus familiers, mais aussi exacts, et s'il a pour lui l'autorité des doctrines religieuses, comme celle des plus grands écrivains, il n'est

pas moins d'accord avec la plus saine morale ; car enfin le mal n'est plus ici une chose indécise et contestable ; il devient visible, palpable, il prend

Un corps, une âme, un esprit, un visage.

Il se révèle sous des traits qui le désignent à la haine et à la malédiction. D'autre part, ce mauvais esprit n'est pas une puissance véritablement supérieure. C'est un ennemi que l'on peut combattre, une influence que l'on peut neutraliser. La volonté n'est plus esclave ou désarmée ; sollicitée au mal par un agent extérieur, elle se dégage de l'étreinte et s'affranchit avec l'aide de Dieu. A cette sagesse, à cette rectitude de pensée se joignent chez Rutebeuf d'autres qualités : la sobriété vigoureuse de l'expression, la peinture énergique des sentiments. Le premier en date des poètes dramatiques modernes, il a donné, dans l'unique essai qu'il ait tenté d'une œuvre sérieuse, la preuve qu'il possédait, sinon tous les secrets, au moins l'intelligence du grand art auquel il frayait la voie ; il en a tracé et appliqué du premier coup les deux règles essentielles. La première a été formulée par Lessing en ces termes : que l'objet de la poésie n'est pas de peindre, mais d'exprimer. C'est ce qu'a fait notre vieux trouvère, quand il a subordonné tous les détails matériels de la scène à l'expression des caractères et des situations morales. La seconde est contenue dans le célèbre vers d'Horace :

« Sit quodvis simplex duntaxat et unum. »

Rutebeuf l'a mis en pratique, lorsqu'il a fait concourir tous les incidents de la pièce à l'expression d'une grande vérité, substituant ainsi, à la règle contestable des trois unités classiques, la règle autrement importante de l'unite de pensée et d'intérêt.

CHAPITRE V

LE JEU DE SAINT NICOLAS, PAR JEAN BODEL.

L'histoire se répète souvent, et en particulier l'histoire littéraire. Elle offre plus d'une occasion d'appliquer ce mot connu : « Rien de nouveau sous le soleil. » Nous avons retourné l'élément dramatique en mille manières, nous l'avons soumis à toutes les combinaisons imaginables, et pourtant il n'en est aucune que le XIII[e] siècle n'ait conçue et mise en œuvre avant nous. Les scènes dialoguées de Rutebeuf trouvent leur analogue dans certaines compositions humoristiques de Musset et de Mérimée. *Le Dit de l'herberie*, avec son mélange de vers et de prose, avec sa verve bouffonne et le talent d'imitation qu'il suppose chez l'auteur, poète et jongleur à la fois, équivaut à nos chansonnettes. Nous trouverons dans les *Pastorales* mêlées de chant du musicien-poète Adam de la Halle, le premier modèle de l'opéra-comique. Un fabliau attribué quelquefois à Rutebeuf : *Le vilain Mire,* dont Molière a pu s'inspirer dans son *Médecin malgré lui,* est, sous la forme narrative, le type d'une comedie légère. Le *Théophile* du même auteur nous a offert par ses proportions, ses procédés, sa

dignité soutenue, la première image de la tragédie, et nous allons trouver dans un *Jeu de Saint-Nicolas*, écrit par Jean Bodel, d'Arras, celle du drame moderne, avec son caractère historique, la variété de ses personnages empruntés aux conditions les plus diverses, l'emploi du merveilleux, celui de la langue commune, l'extrême mobilité du lieu de la scène, en un mot, avec toutes les libertés que s'attribuaient de nos jours les novateurs qui ont réclamé, pour ce genre inconnu en France, l'héritage de la tragédie dégénérée.

Jean Bodel, d'Arras, était, comme Rutebeuf, un misérable, un délaissé, mais son malheur, plus profond peut-être, laissait du moins sa conscience en paix. Il était *mésel*, c'est-à-dire atteint de la lèpre, et cette maladie qui séparait un homme du reste des vivants l'avait obligé à s'exiler d'Arras. Il en parle avec un sentiment d'humilité soumise mêlé d'une amère tristesse :

> Et Diex qui toute riens sormonte
> En pénitance le me conte :
> Quar trop aroie en deux inférs.
>
> *(Li Congiés, Jehan Bodel.)*

En proie à cette affreuse maladie, Jean Bodel ne put suivre saint Louis à sa dernière croisade, la même pour laquelle Rutebeuf avait essayé de réveiller les courages endormis. Bodel n'aurait pas eu besoin de cet encouragement :

> Dieu m'a défendu le passage,
> Dont bonne volonté avoie.

On ne sait rien de plus sur ce poète; cependant quelques indications donnent à penser qu'il avait, avec un talent moins vif, des inspirations plus élevées que son

contemporain Rutebeuf. Quelques vers d'un roman sur la bataille de Roncevaux donnent à croire qu'il avait traité le même sujet, et dans celui de *Guiteclin de Sassoigne* (lisez *Witikind de Saxe*), le poète, s'adressant aux jongleurs vulgaires, leur reproche d'ignorer la version rédigée par Jehan Bodiaus qui n'est autre que Bodel, dont le nom se présente plus d'une fois ainsi modifié dans sa désinence. C'était donc par la chanson de geste ou les grands tableaux de l'épopée carlovingienne qu'il s'était préparé à introduire à la fois l'histoire et la vie commune sur le théâtre, c'est-à-dire à tenter le premier essai d'un drame proprement dit. Le sujet emprunté, comme je l'ai déjà dit, aux légendes apocryphes dont l'imagination populaire aimait à surcharger la vie de saint Nicolas, nous le représente sous un de ses aspects les plus appréciés, celui que le poète exprime en disant :

Il fait ravoir toutes les pertes

La pièce commence par le discours d'un prédicateur ou *précières,* qui explique le sujet aux spectateurs, puis termine en réclamant le silence :

Del miracle saint Nicolai
Est chi jeus fait et estorés.
Or nous faites païs : si l'orrés.

Le premier personnage qui paraît en scène est Aubéron, le courrier, « *li courlius,* » qui vient annoncer à son prince, « le roi d'Aïr, Tranle et Arabie, » le débarquement d'une armée chrétienne. Le roi s'indigne et prend à partie son idole, Tervagan, qu'il apostrophe avec beaucoup de rudesse, lui reprochant ses offrandes inutilement prodiguées, l'or dont il a chargé « che lait visage et che lait

cors. » Sommé de prophétiser, Tervagan rit et pleure tour à tour. Le sénéchal qui accompagne son maître est invité à expliquer ce double présage, mais il ne veut pas le faire avant d'avoir pris ses sûretés. Il exige comme garantie que le roi fasse un geste dont le sens est perdu, mais dont l'usage se retrouve dans les jeux de l'enfance.

> Mais assès vous querroie (1) miex
> Se vous l'ongle hurtiés au dent.

Le roi fait en effet claquer l'ongle avec la dent et il ajoute :

> Sénescal, n'aies pas doutanche,
> Vés chi le plus haute fianche.

La précaution était bonne, car en apprenant que le rire de l'idole présage sa victoire, et les pleurs sa conversion au christianisme, il déclare que, faute de l'avoir prise, le sénéchal eût payé l'avis de sa tête. Connart, le crieur, est chargé de publier la prise d'armes, et Aubéron d'aller convoquer les vassaux, mais sur sa route il rencontre un tavernier qui annonce du pain chaud, des harengs, du vin d'Auxerre, et nous tombons en plein réalisme : le courrier se rafraîchit, se dispute, joue et gagne son déjeûner, et ne reprend qu'après un long intervalle sa mission interrompue.

Les vassaux qu'il a mandés arrivent à la file, apportant des secours et des offres de service ; et il est curieux de voir sous quelle forme naïve Jean Bodel a tâché d'introduire dans la pièce le merveilleux oriental.

Voici l'amiral del Coine (l'émir d'Iconium) qui, chaussé de souliers ferrés, a marché

> Trente journées parmi glache.

(1) Croirois.

Il vient d'un pays de merveilles,

Là où les chiens esquitent l'or.

Ces chiens sont sans doute les griffons des contes arabes. Il amène de cette terre fortunée

Cent navées de son trésor.

L'émir d'Orkénie vient d'un pays brûlé par le soleil; il conduit dans ses bagages

Trente cars
Pleins de rubis et d'émeraudes.

Vient ensuite l'émir de l'Arbre-Sec, arbre fabuleux planté sur la tombe d'Abraham, qui s'est flétri à la mort du Sauveur et doit reverdir quand un prince d'Occident rendra cette terre au christianisme. Celui-ci n'apporte ni trésor ni monnaie

Autre que pierres de molin.

L'armée rassemblée sous de pareils chefs est infiniment plus nombreuse que celle des chrétiens. Comme Roland à Roncevaux, ceux-ci voient arriver « des milliers de païens et des milliers encore : » ils n'ont plus qu'à bien mourir.

Les vieux chevaliers se réjouissent et promettent de bien faire, quoiqu'ils soient un contre cent :

Vé les armes reluire! tout li cueurs m'en esclaire?
Or le faisons si bien que nos proueche père.
Contre chacun de nous sont bien cent par devise!

Un jeune chevalier réclame l'honneur de mourir avec eux. Seigneur, dit-il en s'adressant à Dieu,

Seigneur si je suis jeunes, ne m'ayez en dépit;
On a veu souvent grand cueur en corps petit.

Un ange apparaît et encourage les combattants. Qui êtes-vous, dit l'un des chrétiens,

> Qui estes vous, biau sire, qui si nous confortés,
> Et si haute parole de Dieu nous aportés?
> Sachiés, se chou est voir que chi nous recordés,
> Asseur recheverons nos anemis mortés.

« Qui êtes-vous, beau sire, qui venez nous réconfor-
« ter ainsi et qui nous apportez une si haute parole de
« la part de Dieu. Si ce que vous nous recordez est vrai,
« sachez que nous recevrons avec assurance nos enne-
« mis mortels. » — L'ange leur répond : « Je suis l'ange
« de Dieu, beaux amis. C'est lui qui m'envoie ici pour
« votre confort. Soyez sûrs, car dans le ciel Dieu a déjà
« fait de vous des élus. Allez ; vous avez bien com-
« mencé. Vous serez tous décapités pour Dieu, mais
« vous aurez la haute couronne. Je m'en vais; adieu,
« demeurez (1). »

Ce langage est tragique, d'une auguste et virile fermeté. Les mots sont simples et grands comme la situation et le dernier atteint au sublime. Le combat s'engage et tourne vite en massacre. L'émir de l'Arbre-Sec, en qui nous reconnaîtrons à d'autres traits l'ébauche d'un caractère, frappe comme un furieux et se baigne dans le sang des chrétiens. Quand tout est fini, l'ange reparaît au-dessus du champ de bataille silencieux, et contemplant les soldats martyrs, il salue leurs restes glorieux

(1) Angle sui à Dieu, biaus amis.
Pour vo confort m'a chis tramis.
Soiés séur, car ens ès chiex
Vous a Diex fait sages esliex.
Alés : bien avés commenchié.
Por Diex serés tous détrenchié.
Mais la haute couronne arés,
Je m'en vois : à dieu, demourés.

par un discours qui serait admirable s'il était traduit dans la langue de nos grands écrivains dramatiques.

« Chevaliers, leur dit-il, qui êtes ici gisants, que vous « êtes heureux ! comme vous méprisez maintenant ce « monde avec toutes ses œuvres, le monde où vous « avez tant duré ! Mais pour le mal que vous avez eu, « je le sais, vous connaissez maintenant quelle belle « chose est ce paradis où Dieu met tous ses amis (1). »

Un chevalier seul a survécu, et c'est alors que s'accomplit en sa faveur le miracle dû à saint Nicolas. Dans ce qui précède, sous les formes peu intelligibles d'une langue à peine ébauchée, apparaît par intervalles le sublime des sentiments et du langage, et en même temps que le souvenir des espérances trompées de saint Louis, le reflet de son héroïque vertu. C'est cette vertu qui parle par la bouche du vieux chevalier prêt à vendre sa vie,

Mais moult bien m'y vendrai, si m'espée ne se brise,

Comme c'est peut-être le malheureux Robert d'Artois, cause et victime du désastre de la Massoure, que Jean Bodel a voulu représenter par ce jeune chevalier qui demande à Dieu l'honneur d'un beau trépas, avec un accent qui fait penser à celui du Cid (2).

Plus rapidement que dans le *Cid,* le drame tourne à la

(1) A ! chevaliers qui chi gisiez,
Com par estes bon éuré !
Com or ches œuvres despisiés
Le mont où tant avés duré !
Mais pour le mal k'eu avés,
Mien ensiant, très bien savés
Quel biau chose est de paradys
Où Dieu met tous les siens amis.

(2) Ce rapprochement et cette comparaison sont de M. On. Leroy, dans son étude sur *les Mystères.*

comédie. A ces grandes scènes d'épopée, à ce merveilleux, noble et touchant, succède la légende émaillée de scènes joyeuses, où le sacré se mêle au profane et l'horrible au trivial. Voïci d'abord Durant, le tourmenteur, personnage populaire s'il en fut, épouvantail et acteur préféré de ce peuple-enfant, avide d'émotions et qui jouit de son propre effroi. On conduit à Durant « le prudhomme » qui seul a échappé au massacre. C'est le sénéchal qui lui amène sa proie et l'appelle hors de son antre.

Durant, Durant, œvre le chartre.
Tu aras jà ches piaus de martre (1.)

DURANT.

A foi ! mau soiés-vous venu.

LI PREUDOM.

Sire, com votre machue (2) est grosse !

DURANT.

Entres, vilain, en cele fosse.
Aussi estoit li chartre seule.
Jamais, tant que soies mes bailles,
N'ièrent huiseuses (3) mes tenailles,
Ne que tu aies dent en gueule.

Le prisonnier se trouble à ces affreuses menaces, mais l'ange vient le rassurer au nom de Dieu et de saint Nicolas ; il lui annonce sa délivrance et le dénouement de la pièce par la conversion du roi et de son peuple.

Le roy convertiras
Et ses barons metras
Fors de leur fole loy,
Et si tenront la foy
Que tienent crestien

(1) La dépouille des condamnés appartenait d'avance au bourreau.
(2) La masse, le maillet qui sert à donner la torture.
(3) Traduction littérale du latin : *Non erunt otiosæ.*

La scène change et nous ramène au cabaret. Raoulès, le crieur public, y attire les consommateurs en annonçant

Le vin aforé de nouvel,
A plein lot et à plein tonnel,
Sage, bevant, et plain et gros,
Rampant comme escuireus en bos (1),
Sans nul mors de pourri ni d'aigre;
Sur lie court et sec et maigre,
Cler con larme de pécheour,
Croupant sur langue à léchéour.
. . . .
Voi com il mengue s'escume
Et saut et estincele et frit.

« Il court sec et maigre sur sa lie; clair comme une « larme de pécheur, il s'arrête sur la langue du gour- « met... Vois comme il mange son écume; il saute, étin- « celle, frétille. » A ce langage éclatant de pittoresque et de poésie bachique, le crieur du roi, Connart, oppose l'attrait d'une proclamation plus séduisante encore. Pour éprouver la puissance de saint Nicolas, le roi fait publier que son trésor n'est plus ni fermé ni gardé: il est à qui voudra le prendre; chacun peut tenter l'aventure. C'est de quoi s'entretiennent trois chevaliers d'industrie qui se sont rencontrés à la taverne.

CLIKÈS.

Or buvons plus, si parlons mains;
Car recouvrées sont nos pertes.
Les granges Dieu sont aouvertes;
Ne peut muer ne soions riques.

« Les granges de Dieu nous sont ouvertes, il ne peut « faire que nous ne soyons riches; » avec une pareille

(1) Comme écureuil en bois.

assurance, les trois larrons peuvent escompter l'avenir. Ils boivent, jouent, se querellent, promettent à l'hôte un bac plein d'or fin et s'assurent de sa connivence pour leur expédition qui commence au lever de la lune. Rasoir, le plus hardi, qui se dispose à déménager le trésor, s'aperçoit que ses forces n'y suffiront pas.

A ! vif diable ! que il poise !
Pinchedé, met che sac plus près.
Chi escrins poise comme un grès.
Pour un petit qu'il ne me criève.

Pincédé s'en charge, quoi qu'il arrive, et les larrons s'éloignent en raillant le roi dépouillé par sa faute.

Roi, tu es povres et mendis.

Celui-ci, le vol constaté, cherche un dédommagement dans la vengeance. Il enjoint à Durant de bien tourmenter le chrétien et de

Pourpenser
Cruel mort à son cor détruire.

Durand justifie cette confiance et promet de montrer son savoir-faire.

Sire, liés (1) sui : c'on me le livre ;
Je le ferai en mourant vivre
Deux jours, anchois que il parmuire.

Tibère n'eût pas mieux trouvé : « Je le ferai vivre en mourant deux jours de suite, avant qu'il ne meure tout à fait. » Mais sa proie lui échappe encore. Le condamné obtient un sursis, et le bourreau le rejette en prison avec un dépit brutal.

Arrière, vilain. Au lien !

(1) Joyeux, *lætus*.

Saint Nicolas invoqué apparaît d'abord au prisonnier qu'il rassure, puis aux voleurs qu'il éveille et oblige à restituer ce qu'ils ont pris. Cette dernière scène est théâtrale par la soudaineté, l'énergie du ton, la terreur et la confusion des coupables.

SAINT NICHOLAIS.

Maufaitéour, Dieu anemis,
Or sus! trop i avés dormi.
Pendu estes, sans nul restor.
Mal i emblastes le trésor,
Et l'oste mal l'a conseillié!

PINCHEDÉ.

Qu'est chou qui nous a esvillié!
Diex! com je dormoie ore fort!

SAINT NICHOLAIS.

Fils à.... tous estes mort...
Si vous mon conseil ne créez.

PINCHEDÉ.

Preudoms qui nous as effréés,
Qui es, qui tel paour nous fais?

SAINT NICHOLAIS.

Vassal, je suis saint Nicolais
Qui les desconseilliés ravoie.
Remetés vous tout à la voie;
Reportez le trésor le roy.

Il y a peut-être une intention, et tout au moins un effet comique dans la dispute qui s'engage, au retour des voleurs, entre eux et le tavernier. Celui-ci repousse énergiquement toute complicité dans une entreprise qui a si mal réussi, et toute part d'un butin si compromettant.

Segneur, je n'en trai nient à mi (1)
Se vous avés fait desraison;

(1) *Nihil ad me traho.* Toute cette langue est voisine du roman ou latin vulgaire.

Mais vidiés me tôt me maison,
Car je n'ai cure de tel guaing.

Les voleurs congédiés, non sans que l'hôte ait pris ses sûretés en retenant la cape de l'un d'eux, s'en vont chercher aventure. L'un ira dans un champ de foire provoquer une querelle à son profit, le second percer un mur, pour enlever un trousseau de mariée ; le troisième, aider à faire une lessive, en épargnant aux gens le soin de ramasser le linge. La scène vide est occupée par Durant qui élargit à regret son prisonnier :

Or chà, vilains, mout par sui faus,
Qui ne vous pendi par les paus,
Et saquai les dens maisselers (1).

A la perspective de ces affreux tourments succède, pour le prisonnier, celle de la plus haute faveur. Le trésor est doublé, à la grande joie de son propriétaire qui se sent porté à embrasser le nouveau culte. Il consulte le sénéchal qui meurt d'envie d'en faire autant, mais il n'osait le dire à son terrible maître :

Certes, roi, parler n'en osoie.

Le roi lui donne l'exemple et fait son abjuration en termes plus vifs que solennels :

Sire ché devieng-jou vostre hom.
Si lais Apolin et Mahom,
Et che pautonnier Tervagan.

Tervagan ne conserve qu'un défenseur ; l'émir de l'Arbre-Sec dont la protestation indignée ne manque pas d'éloquence :

(1) Je fus bien fou, de ne pas vous pendre par les pouces et vous arracher les dents machelières.

Segneur, onques ne m'i contés,
Car je n'oc goute à cheste oreille (1).
Maudehait qui che me conseille,
Que je deviegne renoiés.
A! rois, car fusses-tu noiés,
Comme falis et récréans (2),
Que devenus ies mescréans.
Fourfait as, con t'arde ou escorche.
Toi, ne ton savoir, ne te forche
Ne prise mais vaillant un espi :
Garde de moi, je te deffi.
Et renc ton hommage et ton fief.

Il fuit; on le ramène; il offre sa tête, il dévoue son corps au supplice plutôt que d'abandonner sa foi; il cède enfin, mais proteste en se soumettant :

Saint Nicolais, c'est maugré mien
Que je vous aoure et par force.
De moi n'ares vous fors l'escorche.
Par parole devieng vostre hom,
Mais li créanche est en Mahom.

Ce dénouement achève une action assez naturellement divisée. La première partie contient l'exposition, la seconde met en présence, après la défaite des chrétiens, le roi barbare et le chevalier qui seul a survécu. La troisième nous fait assister à l'enlèvement du trésor, la quatrième à sa restitution opérée par l'intervention miraculeuse de saint Nicolas ; c'est le nœud de la pièce. Le dernier acte contient la délivrance du captif et la conversion des infidèles. On pourrait caractériser d'un mot ces cinq situations et les désigner ainsi : la croisade — la bataille — l'épreuve — le miracle — le baptême. Ce plan ne manque ni d'unité, ni d'enchaînement, ni de

(1) Je n'entends point de cette oreille-là.
(2) Ce mot désigne le patient qui demande grâce.

vraisemblance. Çà et là des caractères sont indiqués : le roi bonhomme et féroce, les chevaliers héroïques dans le combat, résignés dans l'épreuve, l'émir obstiné dans sa haine contre les chrétiens et leur religion ; puis des types populaires, le joueur, le buveur, le crieur public, le tavernier, le bourreau se succèdent sur une scène fort animée. Nous avons bien ici, sous une forme naïve, fruste, mais déjà reconnaissable, le genre de composition tout moderne auquel s'applique spécialement le nom de drame. Ce titre est bien celui qui convient, toutes réserves faites, à l'œuvre de Jean Bodel, œuvre une et compliquée, noble et familière, mêlant la foi et la superstition, l'héroïsme chevaleresque et le tableau des vices les plus vulgaires, peignant à la fois le martyre et l'ivresse, le champ de bataille et le tripot, mêlant les plus tragiques souvenirs de l'histoire contemporaine à des scènes de carrefour et de cabaret, élevant les âmes par le spectacle de l'héroïsme et de merveilleuses échappées sur la gloire céleste, puis traçant une suite de scènes empruntées à la vie commune, où les figures les plus vulgaires se produisent avec un caractère étonnant de réalité.

A toutes ces circonstances, ajoutons la plus complète liberté relativement au temps et au lieu de la scène : il sera difficile de méconnaître dans Bodel le plus lointain devancier des dramaturges français du XIX[e] siècle. La nouvelle école érigeait en principe ce qu'il a naïvement pratiqué. Elle voulait remettre en honneur l'histoire nationale et spécialement le Moyen-Age ; se rattacher au christianisme et faire de ses enseignements substitués aux frivolités de la fable, comme aux inconséquences de la morale antique, sa principale inspiration ; elle voulait surtout fondre ensemble la tragédie et la comédie, les

faire entrer dans une combinaison plus large (1) et plus conforme à la vraisemblance. Elle réclamait enfin pour le grotesque la place que la nature lui accorde et que lui refuse injustement la littérature classique, image affadie et tronquée, disait-elle, de la société qu'elle prétend reproduire. Sur tous ces points, Jean Bodel et les écrivains qui l'ont suivi semblent d'accord avec les théoriciens du romantisme : ils ont cherché dans les souvenirs de l'histoire, les émotions du patriotisme et la tradition religieuse, les sources d'un intérêt sérieux et populaire ; ils n'ont été les adeptes d'aucune doctrine académique ; ils n'ont subi le joug d'aucun règlement artificiel introduit par la mode ou édicté par des pédants. Ils ont usé sans scrupule de toutes les libertés. S'ensuit-il que leur exemple tire à conséquence et fasse autorité sur tous les points ? En ce qui touche le mélange des tons et des genres, faut-il admettre que tout est possible et acceptable ; que la tragédie et la comédie sont les deux parties séparées du drame ? Non, Corneille et Molière ne sont pas des moitiés de talent, des expressions mutilées d'un art incomplet. Corneille en représente une forme distincte, Molière une autre, Shakespear une troisième, plus libre si l'on veut, plus compliquée surtout, donnant plus à l'action qu'à la parole, au mouvement qu'à l'analyse, mais variant le ton, multipliant les incidents, sans

(1) « On le voit, le drame tient de la tragédie par la peinture des « passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame « est la troisième grande forme de l'art, comprenant, enserrant et « fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient « indépendamment l'un de l'autre, si Shakespear n'était entre « deux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main « droite. De cette façon, les deux électricités opposées de la tra- « gédie et de la comédie se rencontrent et l'étincelle qui en jaillit « c'est le drame. » (*Préface de Ruy-Blas*).

confondre les genres dans une monstrueuse et chimérique unité, surtout sans donner au grotesque la place qu'on réclamait pour lui, et que le Moyen-Age, quoi qu'on en dise, ne lui a jamais faite si largement, du moins en littérature. Qu'est-ce donc que ce grotesque, présenté de nos jours comme une prodigieuse innovation, cet élément de progrès et de renouvellement qui joue un rôle si considérable, au moins dans les préfaces de V. Hugo, car dans son théâtre il n'en a fait qu'un timide essai? Plus hardi en théorie qu'en pratique, il voulait bien étonner ses lecteurs ou pousser ses critiques à bout par l'étalage des doctrines les plus osées, mais il ne leur sacrifiait pas aussi volontiers le succès de ses œuvres, et ne risquait point sa renommée sur la foi d'un paradoxe. Qu'est-ce que cette nouveauté introduite avec tant de fracas, grâce à laquelle la poésie doit faire « un grand « pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse « d'un tremblement de terre, changera toute la face du « monde intellectuel? » Le grotesque est vieux comme le monde, et le poète lui-même nous en indique le premier type dans ce personnage insolent et difforme de l'*Iliade*, dans Thersite, cette image de la laideur alliée d'une part à la faiblesse, de l'autre à l'outrecuidance. La laideur modeste qui se dissimule et s'efface a des droits à l'intérêt; la laideur menaçante et appuyée sur la force devient terrible, elle peut acquérir une formidable grandeur, témoin Richard III. La laideur faible et prétentieuse est grotesque, témoin le parasite obèse et plaintif, souffre-douleur et passe-temps des patriciens romains, ou encore le nain grêle et malicieux des palais de la renaissance, le fou, le bouffon de cour faisant parade de sa taille contrefaite, comme de ses infirmités d'esprit,

si fier de sa livrée et de ses grelots. Toutes ces laideurs qui se pavanent, toutes ces difformités qui se mettent en relief pour provoquer le rire, c'est justement le grotesque qu'il ne faut pas confondre avec le comique, ni même avec le burlesque. — Le burlesque si sévèrement condamné, traqué si constamment par Boileau, un peu plus noble que le bouffon qui s'en rapproche beaucoup et n'en est qu'une variété plus familière, le burlesque a tenu sa place en littérature, place usurpée assurément, mais conquise et défendue par un certain effort de l'esprit, par un talent de bas étage, si l'on veut, supérieur pourtant au grotesque de toute la distance qui sépare l'abus de l'intelligence des défaillances de la raison et des déformations de l'organisme. Saint-Amand, Scarron, Théophile de Viau, Cyrano de Bergerac ont dépensé dans ce genre des ressources dignes d'un meilleur emploi : ils représentent le gaspillage de l'esprit, ils n'en personnifient pas les infirmités. Parodies bouffonnes, exagérations accumulées de sang-froid, incohérence calculée, rapprochements dans lesquels se heurtent subitement les extrêmes et qui provoquent le rire par la surprise et l'inattendu, solennité risible sous laquelle se cache parfois une fine ironie, platitude recherchée dans la description des grands objets, fantaisie vagabonde et sans frein, inépuisable plaisanterie qui n'épargne ni les autres ni soi-même, voilà, sans prétendre tout dire, le fond ordinaire du genre burlesque. On comprend que certaines époques, comme celle qui suivit la Fronde, époques agitées où tout semble remis en question, s'en accommodent par lassitude, et qu'il devienne alors une forme du doute et du désenchantement universels ; on comprend aussi que des écrivains trompés en ce point

par l'erreur commune, cherchent dans ce genre un moyen de fixer l'attention et de conquérir un moment de vogue, à défaut d'une solide renommée. Le grotesque n'a pas de ces prétentions. Il lui suffit d'étonner par sa grimace et d'exposer sa laideur au vulgaire pour l'amuser, aux bons esprits pour exciter leur répulsion et s'en faire honneur. Le grotesque peut tenir sa place, comme détail, dans les arts plastiques, dans un édifice, un bas-relief, un tableau. L'artiste alors, peintre ou sculpteur, soit qu'il le creuse en gargouille, ou le torde en support sous les pieds de quelque figure sacrée, ou qu'il le jette dans l'ombre d'un arrière-plan, comme symbole et contraste, peut en travailler habilement la forme, y faire étinceler la lumière et la couleur. Mais en littérature, dans ce domaine de la pure intelligence où l'esprit parle à l'esprit sans l'intermédiaire des moyens matériels, à peine peut-il s'introduire furtivement et se laisser entrevoir. Il n'est supportable qu'à la condition de s'évanouir aussitôt, comme les chimères et les monstres du Tartare à l'approche des héros vivants, pour ne pas offenser l'intelligence par l'humiliant tableau de sa dégradation. Cependant, l'erreur dont il s'agit n'est pas seulement un de ces emportements de doctrine où conduit la polémique trop animée qui prend un caractère de bravade et de défi, qui s'empare des reproches de l'adversaire pour les dépasser et pousse la contradiction jusqu'à ses dernières limites. Elle cache, ici comme ailleurs, une vérité défigurée. L'auteur dont nous parlons affecte de confondre le grotesque avec le comique, bien que rien ne diffère davantage. S'il a voulu parler du comique ou même du familier, personne ne lui contestera qu'ils n'aient leur place dans la poésie la plus sérieuse. Laharpe, autorité

bien contestée, mais juge estimable de notre littérature dramatique dont il connaissait à merveille le système, n'a-t-il pas signalé dans Corneille, comme l'une des grandes beautés du *Cid*, l'emploi du langage familier constamment associé à la sublimité des sentiments? Le Prusias, le Félix de Corneille ne sont-ils point, par la pusillanimité, la vanité, l'égoïsme, l'inconséquence, des caractères de comédie? Ce rapprochement des tons, cette confusion passagère de deux genres opposés, n'est-il recommandé formellement par ceux qui font loi en pareille matière ?

> Interdum tamen et vocem comœdia tollit...
> Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Et les exemples abondent à l'appui du précepte. Quel père de tragédie flétrit plus énergiquement les fautes de son fils que ne le font celui du menteur dans Corneille, ou dans Molière, celui de l'hypocrite don Juan? Mais que ces rapprochements n'aillent pas jusqu'à la confusion systématique, jusqu'à nous entraîner dans un tourbillon d'impressions contradictoires. On objecte que, dans la nature, le rire est à côté des larmes ; on demande s'il est possible que, dans le cours d'une action réputée sérieuse, le plaisant et le grotesque ne se glissent pas par quelque endroit. Sans doute, et l'on pourrait citer certaines scènes de Saint-Simon (1) qui mêlent, en effet, le grotesque au tragique et font voir, comme le dit l'auteur, que « les plus tristes spectacles sont assez souvent sujets aux contrastes les plus ridicules. » Faut-il les transporter sur le théâtre en s'attachant à reproduire

(1) Voyez le récit de la mort du Dauphin et la scène du Suisse endormi. *Mémoires*, tome V, chap. XXXIV.

ces contrastes? Suffit-il que le hasard les produise pour que l'art soit tenu de les imiter, et nous rendrons-nous à ce singulier axiôme que « tout ce qui est dans la nature est dans l'art? » La Bruyère, qui le connaissait, répond justement. « Par cette règle, on occupera bientôt tout l'amphithéâtre d'un laquais qui siffle, d'un homme ivre qui dort. Y a-t-il rien de plus naturel? C'est le propre de l'efféminé de se lever tard, de passer une partie du jour à sa toilette, de se voir au miroir, de se parfumer, de se mettre des mouches, de recevoir des billets et d'y faire réponse : mettez ce rôle sur la scène; plus longtemps vous le ferez durer, un acte, deux actes, plus il sera naturel et conforme à son original; mais plus aussi il sera froid et insipide. »

On objecte encore la nécessité de varier les plaisirs des spectateurs, de faire alterner les larmes et le rire, et au lieu de les exciter isolément par une représentation sérieuse précédée ou suivie d'un divertissement comique, de leur offrir, côte à côte, dans un spectacle unique, ces deux éléments franchement associés. L'art peut tirer parti de toutes les combinaisons, mais sa puissance ne va pas jusqu'à faire accepter, dans le même sujet, une succession d'impressions opposées et de sentiments incompatibles. Le financier qui avait vu jouer les *Plaideurs* à la suite d'*Andromaque* et qui disait à Racine : « J'avais bien envie de pleurer, mais la vue des petits chiens m'a fait rire, » eût été un spectateur parfaitement choisi pour le théâtre ainsi compris.

La Bruyère disait encore, et très-justement : « Le poëme tragique vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès la liberté de respirer et le temps de vous remettre. » Le

moyen qu'il en soit ainsi, quand ses émotions les plus pathétiques s'altèrent ou se dissipent au contact de facéties équivoques ? On objecte encore l'exemple de Shakespear. Mais Shakespear a-t-il bien fait du grotesque ou même du familier l'usage que l'on prétend? La scène fameuse des musiciens dans *Roméo,* celle des fossoyeurs dans *Hamlet,* n'expriment que deux idées fort justes et dignes du génie de Bossuet : l'horreur qu'ajoute à la mort l'indifférence des survivants, et la vanité de l'homme reconnaissable au mépris avec lequel sont traités ses restes. Cette leçon, donnée en termes un peu forts peut-être pour notre délicatesse et notre sentiment trop éveillé du ridicule, n'en reste pas moins digne de la scène tragique. Si parfois Shakespear va plus loin, s'il nous fait entendre, immédiatement après le langage terrifié de l'assassin Macbeth, entre le crime accompli et le châtiment qui commence, les quolibets d'un concierge pris de vin, on peut s'incliner devant ce caprice du génie, mais en conservant le droit de chercher ailleurs ses titres à l'admiration.

Comme Shakespear, l'obscur auteur du *Jeu de Saint-Nicolas* se soumettait docilement au goût de la foule ; c'est pour amuser son auditoire qu'il a multiplié les épisodes vulgaires dont tout le mérite est dans une imitation brutalement exacte de la vie réelle. Quant au sujet qu'il avait entrevu, la dernière croisade, l'héroïsme et les malheurs de saint Louis, la France armée pour propager le christianisme et la civilisation, ne recueillant d'autre prix de ses efforts qu'une gloire stérile et le retentissement de son nom, Bodel ne l'a pas traité : il en a fait l'accessoire dans une composition dont ces grands souvenirs devaient occuper le centre et soutenir tous les développe

ments. Ce serait donc peine perdue que de chercher une première application des lois du genre dans cette œuvre sans méthode comme sans prétention. Elle a pourtant deux qualités incontestables, la naïveté et la sincérité, si ce n'est l'élévation, de la pensée religieuse. Elles sont essentielles en pareille matière. Si l'on peut supporter dans le drame l'invasion du langage et des mœurs populaires, c'est à la condition qu'elles soient à leur place, comme contraste, comme enseignement, pour varier l'effet ou compléter le tableau, mais surtout qu'elles n'aient rien de cherché, rien d'excessif; l'excès en ce genre, et c'est précisément celui qu'affectionnent les partisans du grotesque, c'est-à-dire du laid prétentieux et cherché, constitue la moins supportable des affectations. Pour échapper à la trivialité vers laquelle il incline, le drame doit, en outre, s'appuyer sur des doctrines austères et relever la bassesse des détails qu'il comporte par la puissance et la rectitude de l'impression morale. C'est surtout en méconnaissant ces deux règles qu'il a, de nos jours, compromis ses premiers succès et rapidement atteint le terme d'une carrière qui pouvait être longue et brillante. Il pouvait, comme il l'avait promis, renouveler l'art par un emploi constant et approfondi de la couleur locale, par une interprétation vivante de l'histoire moderne remplaçant sans retour les fables démodées et les types effacés du théâtre prétendu classique. Par une réforme également légitime et qui n'était que la conséquence de l'autre, le vers devait se transformer dans le sens du naturel, la langue devait se faire plus humaine, plus familière, plus capable de tout exprimer. Mais la plus considérable de toutes les innovations tentées alors est précisément celle par où l'entre-

prise a échoué. Le poète, disait-on, investi d'une mission sacrée, recueillait les traditions du passé et les bruits de l'avenir. C'était sur une grande pensée morale qu'il faisait reposer toutes ses inventions : il apportait « à ceux qui pensent une explication désintéressée, aux âmes altérées un breuvage, aux plaies secrètes un baume, à chacun un conseil, à tous une loi. » Noble prétention sans doute ; mais trop souvent le baume était poison, le conseil était piége, la loi prétendue, au lieu d'offrir un encouragement à la conscience, était un mot d'ordre pour la révolte. Le poète montrait au peuple qu'il prétendait instruire des spectacles qui le désaccoutumaient de tout respect. Il apprenait aux passions à s'affranchir du devoir et n'avait d'hommages que pour les réputations flétries, pour des Madeleines sans repentir. C'est pour cela, bien plus que pour des défauts de forme, pour l'emploi affecté d'un système, pour l'âpreté cherchée du style ou la construction tourmentée du vers se dérobant sciemment à toutes les lois de la prosodie, c'est pour cela que le théâtre de cette époque restera comme un témoignage éternel du tort que peut causer au talent le mieux doué l'absence ou l'indécision des principes. Notre vieux Bodel, comme son contemporain Rutebeuf, a laissé un meilleur souvenir. Quelque distance qu'il y ait de leur naïveté grossière à des talents dignes de tous les succès, l'avantage, à cet égard, est de leur côté ; car sans vouloir défendre les légendes sans autorité, les traditions téméraires et quelquefois impertinentes, qui font le sujet de leurs drames, à regarder plus haut, n'ont-ils pas honoré cette double majesté dont le monde ne saurait se passer ni s'affranchir : ici-bas, ces chefs autorisés de Dieu dans lesquels s'in-

carne la patrie, au ciel, cette toute-puissance qui règle nos destinées et nous réserve dans les malheurs des compensations inattendues? Lorsque nos vieux poètes font mouvoir entre le ciel et la terre les saints intercesseurs et les célestes messagers, oublions ce qu'ils peuvent mêler à cette grande idée de superstition naïve: que font-ils autre chose que d'affirmer les croyances aujourd'hui si menacées de la spiritualité de l'âme, de notre personnalité subsistant après la mort, d'une Providence, éternel témoin des actions de l'homme et attentive à ses besoins? Ainsi, de leurs œuvres imparfaites, sort à chaque page une voix qui nous parle de tout ce qui élève et console, de tout ce qui contient nos meilleures espérances et donne l'essor aux plus nobles ambitions : Dieu, la patrie, l'immortalité. C'est par là qu'ils ont mérité d'obtenir eux-mêmes dans nos souvenirs et nos respects une immortalité relative, et de compter parmi les représentants du grand art dont ils ont préparé la voie.

CHAPITRE VI

LE JEU D'ADAM. — ROBIN ET MARION, PAR ADAM DE LA HALLE.

« La littérature est l'expression de la société. » Cette proposition célèbre n'est pas seulement une vérité d'expérience; elle est une règle fondamentale de la critique moderne. En effet, il ne lui suffit plus d'avoir raison sur quelques points de doctrine, de faire, comme on dit, la guerre au mauvais goût, d'empêcher qu'il ne prescrive contre les règles, de maintenir les réputations établies et d'examiner les titres de celles qui se fondent, d'exercer aux frontières de l'art une police vigilante, afin de prévenir l'importation frauduleuse des paradoxes ou des modes étrangères. Plus préoccupée désormais de faits que de théories, moins soucieuse d'établir son autorité que d'étendre le domaine du vrai, la critique s'applique surtout à retrouver, sous les ruines que le temps accumule et l'effacement successif des vestiges qu'il a respectés, l'image aussi exacte que possible des siècles écoulés. Dans cet ordre de travaux, la littérature est un champ de recherches, le plus fécond peut-être à explorer, car on y trouve les idées et les faits tout ensemble, l'histoire des sentiments dont s'inspiraient les générations éteintes et le tableau de leurs habitudes. Ainsi toute littérature a deux faces : l'une réelle, l'autre idéale. Le côté réel

nous montre ce qu'ont été nos devanciers. Le côté idéal nous révèle ce qui se passait au fond des âmes, ce qu'elles renfermaient de désirs, de regrets, d'espérances, et pour tout exprimer par un mot usité, quelles en étaient les aspirations.

Parmi ces aspirations, l'une des plus anciennes et des plus persistantes consiste à se figurer un âge antérieur plus heureux que l'état actuel, une époque de paix et de simplicité primitive. Plus une société est inquiète, agitée, plus elle souffre ou des calamités de la guerre, ou des dissentiments de la vie politique, ou des contrastes d'opulence et de misère que présente toute civilisation très développée, plus volontiers elle se tourne vers cet âge d'or demeuré comme un beau rêve dans la mémoire de tous les peuples. Elle soupire après la félicité de ces temps d'innocence, elle en cherche autour d'elle une image aussi exacte que possible, elle la trouve dans la vie des champs et le séjour des bois. De là vient que la pastorale, la bucolique, l'idylle tiennent dans toutes les littératures une place si considérable, et n'obtiennent jamais plus de succès qu'aux époques particulièrement atteintes par le malheur ou la corruption des mœurs; elles sont recherchées alors, non-seulement comme un enseignement, mais surtout comme une consolation.

Le Moyen-Age n'a point échappé à cette loi. Du reste, la vie rustique y tenait trop de place pour ne pas en occuper une également considérable dans les écrits. L'Eglise, d'abord, l'honorait en l'associant à ses fêtes, en la mêlant aux souvenirs consacrés, à ceux des patriarches, de Moïse, de David, de la crèche de Bethléem. De plus, si la distance était grande alors entre la société d'en haut et celle d'en bas, la manière de vivre était

plus familière. On ignorait ces délicatesses qui survivent à nos déclarations les plus solennelles en faveur de l'égalité et qui rendent les diverses classes indifférentes ou suspectes l'une à l'autre. Au lieu de petites sociétés qui se séparent ou s'ignorent, il n'y en avait qu'une dont les éléments se heurtaient dans une incessante fermentation. Le progrès de la bourgeoisie, la lutte engagée pour les franchises communales, les croisades tentées en commun, provoquaient entre le noble et le vilain, le serf et le roi, de fécondes alliances. Des pastoureaux osaient même tenter seuls la délivrance de saint Louis, et le temps devait venir où, à défaut de la noblesse incapable ou découragée, une bergère devait s'armer pour le salut de la France.

Mais si la vie des champs avait alors, comme elle aura toujours son intérêt et sa poésie, elle avait aussi, elle aura toujours son côté défectueux, et c'est la grossièreté. Cette grossièreté communique aux écrivains qui s'appliquent à la décrire un caractère de réalité triviale, ou par un excès opposé, elle les rejette dans l'afféterie et la fausse délicatesse. Boileau, cherchant entre ces deux excès une route difficile à suivre, se plaignait également de l'écrivain qui

> Au milieu de l'églogue entonne la trompette.

et de celui dont la muse

> Abjecte en son langage,
> Fait parler les bergers comme on parle au village.

« Et comment voulez-vous qu'ils parlent ? » lui répond V. Hugo ? La répartie serait aussi juste que piquante, si la langue du village pouvait se maintenir par elle-même au-dessus d'un certain degré d'avilissement; mais il

faut l'avouer : le travail, rude et sans trève, l'incertitude et la difficulté de l'existence y endurcissent bientôt les âmes. La joie s'y fait rare ou ne s'élève guère au-dessus d'une gaieté lourde et satisfaite à peu de frais. Vous y cherchez l'innocence et ne rencontrez que la rusticité. Vous attendiez la naïveté : c'est l'obscénité qui se présente, témoin ces fabliaux où se pressent tous les souvenirs et tous les types consacrés de la vie rustique, où le manant apparaît quelquefois plaisant et avisé, plus souvent narquois et crédule, mais toujours inquiétant par la crudité de son langage et la hardiesse de ses plaisanteries. Est-il étonnant que les beaux esprits, les lettrés, tentés par les grâces du genre, mais rebutés par la trivialité du modèle, l'aient abandonné pour des types de fantaisie, pour les Céladon et les Némorin, les Astrée et les Sylvie, pour ces bergers du Tage ou du Lignon qui vivent dans un monde imaginaire et peuplent d'êtres à part une littérature de convention ? Elle a pourtant sa raison d'être. Même sous cette forme fausse et maniérée, quelquefois jusqu'au ridicule, elle répond à un besoin très-réel et très-généralement ressenti de l'imagination ; ce besoin, qui nous porte à envier la maisonnette d'Horace, son bouquet de bois, sa source d'eau vive et ses humbles voisins, ou encore à redire avec Virgile :

> O fortunatos nimium !...
> Rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes !

Elle y répond encore mieux sans doute quand le poète suit, entre les deux excès opposés, la route difficile dont parle Boileau, non pas en imitant Théocrite et Virgile, (car à quoi bon refaire l'antiquité ?) mais en creusant assez profondément dans les mœurs rustiques pour y

découvrir la veine cachée du naïf et du vrai. Elle a d'ailleurs une autre application. Elle convient d'une façon particulière à ces compositions qui combinent les effets de la musique avec ceux de la poésie. Un critique allemand, W. Schlegel, a justement remarqué combien l'opéra fait fausse route quand il se modèle sur le drame et la tragédie. Il doit, dit très-bien cet auteur, ressembler aux jardins d'Armide; tout doit y être enchantement, illusion. Si l'on admet cette première invraisemblance d'êtres dont toutes les paroles sont des chants, il n'est pas étonnant qu'ils ne vivent que pour la tendresse et la rêverie. C'est donc bien à tort que l'on a mis l'histoire en chant et que l'on nous a fait voir sur une scène lyrique des batailles, des conspirations, des supplices et jusqu'à la réunion d'un concile. Mieux vaudrait laisser à l'opéra le merveilleux, la mythologie, les fables, la pastorale, le roman de chevalerie. C'est là qu'il doit exclusivement puiser et c'est ce qu'avait bien compris le trouvère Adam de la Halle, lorsque dans son *Jeu de Robin et de Marion,* il empruntait à la condition pastorale des scènes mêlées de chant, donnant ainsi du premier coup la plus juste idée du véritable opéra-comique. Il touchait même au genre lyrique le plus élevé, lorsqu'il introduisait la féerie dans une autre composition qu'il convient d'étudier en premier lieu, parce qu'elle contient en partie son histoire et fait connaître à la fois l'homme et l'auteur.

Il convient, en outre, de donner pour introduction à ces deux ouvrages une petite pièce intitulée le *Jeu du Pèlerin,* et composée à la louange d'Adam de la Halle par un de ses contemporains. Le pèlerin qui arrive de Terre-Sainte en passant par la Sicile, demande à raconter ses aventures. Malgré les interruptions brutales d'un

groupe turbulent qui veut le chasser de la scène, il parvient à se faire entendre, et en profite pour rendre témoignage aux mérites de maître Adam, le bossu d'Arras. Ce terme ne doit pas nous tromper : il signifie seulement spirituel et rusé. Quant à l'infirmité qu'il désigne, le poète a soin de nous apprendre qu'il en était exempt.

On m'apele bochu, mais je ne le sui mie.

Voici donc comment parle de lui le pèlerin : « Je m'en revins par la Pouille où l'on s'entretint beaucoup d'un clerc net et subtil, gracieux et noble, et qui n'avait son pareil au monde; il fut natif de cette ville; il était appelé ici maître Adam le Bossu, et là Adam d'Arras.... Ce clerc dont je vous conte était aimé et prisé du comte d'Artois, et je vous dirai bien à quel propos. Ce maître Adam savait composer dits et chants, et le comte désirait trouver un tel homme. Quand il fut en rapport avec lui, il l'alla prier de lui faire un dit pour éprouver son esprit. Maître Adam, qui sut bien en venir à bout, en fit un dont on doit très-bien se souvenir; car il est très-beau à ouïr et bon à retenir. Le comte n'aimerait pas mieux cinq cents livres. A cette heure maître Adam est mort; que Dieu lui fasse merci ! » Le comte d'Artois, dont il est ici question, était Robert, deuxième du nom, neveu de saint Louis et du conquérant des Deux-Siciles. La vie du poète s'éteignit donc dans une retraite honorable et un volontaire exil. Quant aux aventures de sa jeunesse, c'est lui-même qui nous les fera connaître, car à l'exemple du vieux Lucilius, il s'est raconté dans ses écrits. Né vers 1240 à Arras, d'un bourgeois de cette ville appelé maître Henri, Adam fut élevé à l'abbaye de Vauxcelles près de Cambrai. De retour chez son père, il

s'éprit d'un vif amour pour une jeune fille appelée Marie, et l'épousa malgré les représentations paternelles. Bientôt après, le besoin, le désenchantement, des réflexions trop tardives l'engagèrent à reprendre l'habit ecclésiastique, en se séparant de sa jeune femme pour aller continuer à Paris ses études interrompues. La pièce qu'il a composée sous le titre de *Jeu d'Adam* ou de la Feuillée, le met en scène au moment où il prit ces résolutions egoïstes, et laisse entrevoir pour son honneur qu'il n'y persista point. Il demeura donc dans sa ville natale, tellement célèbre alors comme favorisant l'éclosion du talent poétique et musical, que l'auteur inconnu d'une chanson fort libre nous montre Dieu lui-même venant se mettre à l'école des chanteurs et des trouvères d'Arras. C'était, d'ailleurs, un riant séjour, où se succédaient les fêtes et les tournois, un centre de luxe et de plaisir. Ainsi en parle le poète, dans le congé qu'il lui adresse :

Encore me sanle-il que je voie
Que li airs s'allume et flamboie
De vos fètes et de vos jeux.

Adam dut, en effet, comme Jean Bodel, s'éloigner d'Arras. La discorde s'y était introduite à la suite des changements de monnaie ordonnés tour à tour par les barons et le roi, et de tailles extraordinaires dont la répartition peu équitable rendit les magistrats suspects, arma les partis l'un contre l'autre et fit que les trouvères, accusés d'attiser le feu, prirent le chemin de l'exil. Adam revint pourtant dans sa patrie, et s'attachant, comme nous l'avons vu, au neveu de saint Louis, finit par trouver en Sicile des honneurs et un tombeau. Mais il faut le voir sur la scène où il n'a pas craint de retracer avec une

franchise trop dépourvue de réserve l'histoire de ses jeunes années. Le *Jeu d'Adam* ou de la Feuillée est une pièce difficile à définir. Cependant elle se rattache, comme nous l'avons dit, par l'emploi du merveilleux, à cette poésie chantée dont il donna le premier modèle dans une autre composition. Elle offre, d'ailleurs, assez de verve et de finesse d'observation pour qu'un savant critique ait cru pouvoir l'appeler la première de nos comédies. Adam aurait donc mérité deux fois la gloire et le nom d'initiateur.

Au début de la pièce, il paraît vêtu du costume de clerc et fait confidence au public de ce changement d'habit. Ses motifs, nous les connaissons : il renonce à un mariage imprudemment conclu et va reprendre à Paris le cours de ses études. L'histoire de ses rapides amours forme l'exposition et le principal épisode du *Jeu*. Pour l'apprécier, il faut citer beaucoup. On nous permettra de le faire à deux conditions : choisir ce qui peut être lu, et modifier les vers, en suivant le texte d'aussi près que possible, de manière à les plier aux exigences d'une oreille moderne (1). Voici donc à peu près en quels termes Adam fait le portrait de sa jeune épouse si promptement aimée, si promptement délaissée.

Non, Riquier, ce n'est point cela ;
C'est amour qui les gens fascine,
Et qui chaque grâce illumine
En la femme, et montre si grande
Que, serait-elle une truande,
On lui suppose la beauté
D'une reine et la majesté.

(1) Nous suivons ici l'exemple que nous donne M. Demogeot, et qu'il appuie d'une raison très-plausible à la page 84 de son *Histoire de la littérature française*.

Ses cheveux semblaient d'or luisants,
Fermes, bouclés et frémissants.
Noirs et flétris je les vois pendre.
Ce front uni, large, éclairé,
Je le vois étroit et ridé.
Pour lui donner regard plus tendre,
Chaque sourcil, formant l'arceau,
Semblait tracé par le pinceau.
Il se hérisse et se redresse ;
Ses yeux noirs me paraissaient bleus,
Secs et fendus, pleins de caresse,
Puis descendait entre les deux
Le nez droit, de forme si pure,
Compassé par art et mesure,
Et qui de gaîeté soupirait.
La joue à l'entour s'étendait :
Et quand à rire se prenait,
Double fossette y paraissait,
Qui se nuançait de vermeil.
Dieu lui-même à bout ne viendrait
De faire un visage pareil
Au sien, tel qu'alors me semblait.
La bouche après se poursuivait,
Fraîche, vermeille comme rose :
Blanche denture, jointe et close.

. . . .

Or bien vite elle s'aperçut
Que je l'aimais plus que moi-même,
Et fièrement elle me reçut ;
Mais plus fière elle me parut,
Plus je m'épris d'amour extrême.
Puis vinrent avec jalousie,
Désespérance et rêverie ;
Et tant augmentait mon désir
Que je cessai de me connaître,
Et voulus enfin devenir,
De clerc, son époux et son maître.
Bonnes gens, ainsi je fus pris
Par amour qui m'avait surpris ;
Mais ces grâces n'étaient point telles
Que désir me les fit goûter

Quand je m'échappai de Vauchelles.
Il est temps de me retrouver
Et d'avoir plus sage pensée,
Car cette faim est apaisée.

« Ma faim est apaisée. » C'est sur ce mot impudent que se termine une passion qui s'annonçait pure et durable. La pauvre délaissée ne paraît point sur la scène. C'était assez de l'y montrer, durement sacrifiée par l'égoïsme de son époux et la complicité de la famille. Voici, en effet, le père d'Adam, le vieil Henri, qui vient le pousser à rompre ses engagements ; mais au souvenir de son autorité méprisée se mêle un motif moins honorable, et ses voisins n'ont pas de peine à le lui faire sentir. Leurs attaques et la défense du vieillard donnent à la scène qui suit un caractère franchement comique.

HENRI.

Mon fils que je te trouve à plaindre
D'avoir si longtemps attendu,
Et pour femme le temps perdu !
Maintenant sois sage et va-t-en.

GUILLOT.

Donnez-lui d'abord quelque argent.
Sans rien peut-on vivre à Paris ?

HENRI.

Malheureux, où serait-il pris
Cet argent ? Je n'ai que vingt livres !

GUILLOT.

Vertu de Dieu ! sommes-nous ivres !

HENRI.

Je n'ai bu goutte de ce soir.
Mais en gage est tout mon avoir.
Maudit qui me le conseilla !

ADAM.

Quia, kia kia kia!
Puis-je, à ce compte, étudier?

HENRI.

Beau fils, vous êtes fort et fier;
Vous vous aiderez par vous-même.
Mais votre père est vieil et blême,
Plein de rhume et de corps maté.

LE MÉDECIN.

Je connais votre infirmité
Et par la foi que je vous dois,
Maître Henri, très-bien je la vois.
C'est un mal qu'on nomme avarice.
Voulez-vous que je vous guérisse?
Expliquons-nous tranquillement.

Le médecin continue sa consultation; il allègue une foule de cas analogues et sème à pleines mains les personnalités, puis, après un savant diagnostic, déclare que le sujet est atteint du mal de saint Léonard. Ce saint passait pour aider à la délivrance des femmes et aussi à celle des prisonniers repentants. Sans doute il ne fallait pas moins, dans la pensée du médecin hâbleur, que sa merveilleuse intervention pour dégager maître Henri des chaînes rouillées de l'avarice et mettre en liberté les écus emprisonnés dans son coffre-fort.

Suivent quelques intermèdes d'un goût assez douteux, mais qui contribuent par plus d'un détail à nous faire connaître les mœurs du temps : Voici d'abord un moine qui promène les reliques de saint Acaire (saint Macaire peut-être), qui vante sa puissance et qui sollicite et reçoit en monnaie ou en nature les offrandes des assistants. Le saint est invoqué surtout dans les cas d'aliénation mentale; on devine sans peine tout ce que cette donnée promet de moqueries et d'allusions person-

nelles. Un fou véritable est amené par son père, et ses quolibets extravagants, ses immondes plaisanteries se prolongent assez pour faire supposer qu'ils avaient au plus haut degré la puissance d'amuser l'auditoire. Ils ne seraient aujourd'hui du goût de personne. La scène qui termine la pièce ne le serait guère davantage. Le moine a fini ce qu'on peut appeler sa tournée ; il se rend au cabaret pour déjeuner, et l'on profite d'un instant de fatigue qui le plonge dans le sommeil pour lui persuader qu'un autre a joué en son nom et perdu pour lui ; ce qui l'oblige à laisser le reliquaire en gage, jusqu'à ce qu'il ait rapporté à l'aubergiste le montant de sa dette supposée. On voit que le Moyen-Age en prenait à l'aise avec les religieux mendiants. Rutebeuf ne les ménageait pas ; maître Adam les joue plus hardiment encore. Le théâtre de cette époque leur assigne souvent un rôle d'une indécence odieuse, et cependant la raillerie n'y devient jamais sceptique ou impie. Si dans ces jeux équivoques l'homme est bafoué, l'institution et surtout la doctrine restent intactes : cette remarque s'applique plus directement à un autre passage de notre pièce. Il y est question de censures lancées par le pape Alexandre IV contre les clercs mariés dans certaines conditions irrégulières, et la vivacité des plaintes du poète prouve à quel point il se sentait compromis ; il y allait peut-être de sa liberté, car la décision du souverain-pontife ôtait aux contrevenants le bénéfice de clergie, c'est-à-dire le bienfait de l'affranchissement accordé à l'entrée des ordres aux clercs qui n'étaient pas de naissance libre ; c'est ce qui nous explique ces vers :

Rome a bien la tierce partie
De clercs faits serfs et amatis.

c'est-à-dire devenus gens de main-morte. Le poète s'en indigne. Maître Henri, qui se sent également menacé par la loi nouvelle, s'associe en termes fort vifs à ses ressentiments, et l'on organise immédiatement une ligue pour la résistance. Des clercs devenus avocats engageront la lutte, un autre fournira les fonds nécessaires ; maître Henri, qu'on invite à suivre cet exemple, recule prudemment par mesure d'économie. Un épisode qui forme le nœud de la pièce vient interrompre la dispute. La nuit approche, et cette nuit est habituellement marquée par des enchantements et par des apparitions. Des bruits lointains parmi lesquels se distingue le son des clochettes annoncent l'approche du roi Hellequin et son cortége. Les fées doivent venir après lui. Qu'est-ce que ce roi Hellequin? Si l'on en croit la chronique de Normandie et les témoignages recueillis par M. Leroux de Lincy, le roi Hellequin ou Charles-Quint est un ancien roi de France, passé, depuis sa mort, à l'état de revenant. Chaque nuit, suivi d'un tumultueux cortége, il vient tenir cour plénière dans la forêt de Moulineaux, en Normandie, puis traverse les airs avec toute sa suite et va combattre les Sarrasins en Palestine d'où il revient le lendemain par la même voie, pour recommencer ainsi jusqu'à l'entière expiation de ses fautes. Nous reconnaissons ici une légende qui change d'aspect selon les pays, mais qui se retrouve la même dans toute l'Europe. C'est le grand veneur qui menait si grand bruit dans la forêt de Fontainebleau, et qui apparut à Henri IV, dit un chroniqueur, en signe de sa mort prochaine ; c'est le féroce chasseur de l'Allemagne qui passe dans les tourbillons de la tempête avec sa meute et son infernale escorte ; c'est même, si l'on veut,

cette revue des ombres retracée par le crayon de Charlet, où la vieille garde se presse à minuit, dans les Champs-Elysées, autour du fantôme impérial. Mais la suite du roi Hellequin, du moins dans notre pièce, ne paraît pas exclusivement composée de personnages aussi vaporeux. Il s'en détache un homme d'armes appelé Croquesos qui vient offrir les compliments de son maître à la fée Morgue. Celle-ci paraît bientôt, suivie de ses compagnes Arsile et Maglore. Une table bien servie, un lieu de repos leur ont été préparés par les soins d'Adam et de Rikece ou Riquier Aurri. Mais les deux amis, étourdis comme des jeunes gens, ont commis un oubli qui leur coûte assez cher. Pendant que les fées Morgue et Arsile prennent place sur les siéges qui leur ont été préparés, Maglore s'agite en grommelant; le sien n'a pas de tapis, et cette inconvenance lui tient tellement au cœur, qu'invitée par ses compagnes à douer à son tour les deux amis qui déjà ont reçu en partage la richesse, l'abondance, l'humeur galante et le talent de bien chanter, elle leur souhaite ce qui suit :

Je veux que Riquier soit pelé
Et sans un cheveu pardevant.
Pour l'autre qui va se vantant
D'aller à l'école, à Paris,
Je veux qu'il s'arrête et soit pris
Aux douceurs du séjour d'Arras,
Et qu'il s'oublie entre les bras
De sa femme si douce et tendre :
Qu'il perde le désir d'apprendre
Et mette en oubli son projet.

ARSILE.

Ah! Madame, qu'avez-vous fait?
Pour Dieu, rétractez cette chose.

MAGLORE.

Par l'âme dans ce corps enclôse
Il en sera comme j'ai dit.

MORGUE.

Certes, Dame, j'en ai dépit
Et repentir, mais je ne puis
Changer ce dont je vous requis.

N'en déplaise aux bonnes fées, dame Maglore n'a pas travaillé trop mal et elle aurait pu ajouter : Courage, maître Adam ; laissez-là les projets vaniteux et les ambitieuses visées. Vous avez sacrifié l'épouse de votre choix ; pour plaire à vos amis, vous avez profané sur un théâtre les plus doux souvenirs de votre premier attachement et fait parade de votre infidélité. Je veux vous rendre, en dépit de vous, l'honneur et le bonheur ; j'y joindrai même, par surcroît, un bien qui vous touche encore plus : la célébrité. Rendez justice à Marie la délaissée et puisqu'il vous plaît de raconter son histoire au public, montrez-nous-la comme un modèle de soumission, de patience, à la fin couronnée. Rendez-lui votre cœur, avec son titre d'épouse, et votre comédie, au lieu d'être un centon de scènes détachées, prendra dès lors un sens, une suite, un intérêt qui en doubleront le mérite ; elle aura pour point de départ la disgrâce et pour dénouement le triomphe de cette autre Grisélidis.

Grisélidis est la touchante héroïne dont l'histoire forme l'épisode le plus saillant et l'on peut dire la perle du *Décaméron* de Boccace. Marie de France l'a repris en français, Chaucer en anglais ; il fait le sujet d'un mystère joué vers 1395 ; on le retrouve chez les compilateurs et dans les récits populaires de la *Bibliothèque bleue.* Nulle histoire n'est plus populaire que celle de cette pauvre bergère du

pays de Saluces épousée par le marquis Gautier que son peuple pressait de prendre femme, soumise par lui aux plus dures épreuves; séparée d'un premier, puis d'un second enfant qu'elle croit destinés à la mort, chassée enfin et n'emportant du palais qui se ferme sur elle qu'un dernier vêtement. Rappelée dans ce palais comme servante, elle y voit introduire une jeune princesse qu'on désigne comme la nouvelle fiancée du marquis. Résignée à ce dernier affront, elle reçoit enfin le prix de son invincible patience. Cette rivale prétendue et son frère, ce sont les deux enfants qu'elle pleurait; elle retrouve en même temps l'amour de son époux et tous ses honneurs perdus. Ce dénouement si heureux, si nécessaire, et qui avait charmé tout le Moyen-Age, prête en effet un agrément singulier à la conclusion d'une pièce d'ailleurs faiblement écrite, dont on nous permettra de citer par anticipation l'extrait suivant. Grisélidis vient de subir sa dernière épreuve, et devant la jeune fille qui paraît devoir prendre sa place, elle ne ressent ou n'exprime d'autre émotion qu'une tendre pitié. « C'est bien, » dit-elle au marquis de Saluces qui lui présente la nouvelle épouse;

Mais une chose je te vueil dire,
Te prier et admonester,
Que des aguillons molester
Tu ne vueille ceste espousée,
Dont tu as l'autre aguillonée.
Car ceste est, je n'en doubte mye,
Délicieusement nourrie,
Et plus jeune assez et plus tendre,
Et ne pourrait souffrir n'attendre ..
Comme ay souffert sans contredit.

LE MARQUIS.

O Griselidis, assez souffist.
La vraie foy et loyaulté,

La constance et humilité
Et l'amour qu'en moy as creue
Ay par esprouver congneue,
Et ta parfaicte obédience
Ay trouvé par expérience.

L'expérience terminée, Grisélidis rentre en possession de tous ses droits et ses enfants lui sont rendus, mais accablée de sa joie, elle ne trouve que des larmes pour l'exprimer.

A mes deux enfans ne puis rire,
Mais de joie pleure et souspire,
Car tant ay joie que souffire
Je ne puis de vous faire feste (1).

La beauté du sentiment, celle de la situation compensent ici l'insuffisance du style, et cet exemple suffit à montrer ce qu'Adam de la Halle aurait pu tirer de sa propre aventure, s'il eût donné à sa jeune épouse un rôle moins sacrifié. Railleur vulgaire et dupe de l'amour-propre il n'a pas eu le courage d'être honnête homme et poète jusqu'au bout. A défaut de la touchante situation qu'il esquive et qu'il a pourtant le mérite d'indiquer, l'auteur a donné du moins la mesure de son talent descriptif dans la première scène, comme il montre dans les autres une certaine puissance d'invention unie à quelques intentions comiques. Aussi, à part l'incohérence et les bouffonneries, défauts imputables à l'inexpérience et plus encore au goût assez grossier de son public, son œuvre doit compter parmi les plus anciens monuments de notre théâtre. On peut dire qu'il nous a donné, dans ce *Jeu de la Feuillée,* la première comédie moderne, comme il a tenté, dans le *Jeu de Robin et de*

(1) *Le Mystère de Grisélidis, marquise de Saluse, par personnages,* nouvellement imprimé à Paris, par Jehan Bonfons (vers 1550).

Marion, la première de ces combinaisons où la musique, associée à la poésie légère, a produit ces genres éminemment français : le vaudeville et l'opéra-comique. C'est ce que nous montrera l'analyse de cette œuvre très-populaire. Elle commence par la chansonnette suivante, que nous reproduisons comme tout le reste, aussi fidèlement que possible, de manière à rendre le texte intelligible sans le dénaturer.

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin me demande, il m'aura.
Robin m'acheta cotelle
D'écarlate bonne et belle
Souquenille et ceinturelle;
A leur i ra!
Robin m'aime, Robin m'a, etc.

Un chevalier paraît, il revient du tournoi et se rend à la chasse, le faucon sur le poing. Après avoir dit également sa chanson, il demande à la jeune fille pourquoi elle vient de faire entendre ce refrain :

Robin, si tu m'aimes
Par amour emmène-moi.

Marion ne craint pas de s'en expliquer.

Beau sire, ce n'est pas pour rien,
J'aime Robin; il m'aime bien.
A preuve que je lui suis chère
Il m'a donné sa panetière,
Cette houlette et ce couteau.

LE CHEVALIER.

Dis-moi, vis-tu pas quelque oiseau
Voler au-dessus de ces plaines?

MARION.

Vraiment, j'en ai vu par centaines.
Même encore, dans ces buissons,

Sont chardonnerets et pinsons
Qui gazouillent très-joliment.

LE CHEVALIER.

Que Dieu m'aide ! ma belle enfant,
Ce gibier n'a rien qui me tente.
Mais, dis-moi, vers cette eau courante,
Ne vis-tu point canard ou cane ?

Marion, qui feint de n'avoir entendu que la dernière syllabe, répond par un mauvais jeu de mots :

Quoi ? cette bête qui ricane ?
J'en vis hier trois sur ce chemin,
Tout chargés, allant au moulin.
Est-ce ce que vous demandez ?

LE CHEVALIER.

Bon ! nous voilà bien avancés !
N'as-tu point vu quelque héron ?

MARION.

Héron ? sire, par ma foi, non.
Je n'en vis qu'au dernier carême ;
On en servit chez madame Emme,
Ma tante, à qui sont ces brebis.

LE CHEVALIER.

Ma foi ! me voilà bien surpris !
Jamais je ne fus si gabé.

MARION.

Sire, foi que vous me devez,
Quelle bête est sur votre main ?

LE CHEVALIER.

C'est un faucon.

MARION.

Mange-t-il pain ?

LE CHEVALIER.

Non, mais bonne chair.

MARION.

Cette bête?

LE CHEVALIER.

Vois : de cuir je couvre sa tête.

MARION.

Où donc allez-vous ?

LE CHEVALIER.

Au ruisseau.

MARION.

Robin connaît un jeu plus beau ;
Il a beaucoup plus de gaîté.
Tout le village est enchanté
Quand il fait sonner sa musette.

LE CHEVALIER.

Or dites, douce bergerette,
Aimeriez-vous un chevalier?

MARION.

Veuillez vous retirer, beau sire.
Des chevaliers ne sais que dire
Et ne veux, dans le monde entier,
Aimer d'autre homme que Robin.
Il vient ici soir et matin,
Vers Marion, c'est son usage.
Il m'apporte de son fromage.
Encore en ai-je dans mon sein,
Avec un gros morceau de pain
Qu'il me donnait à la dînée.

LE CHEVALIER.

Or dites : cette matinée,
Voulez-vous venir avec moi ?
Montez sur ce beau palefroi.
Nous verrons les bois et le val.

MARION.

Hé sire! ôtez votre cheval :
Peu s'en faut qu'il ne m'ait blessée.

Le chevalier se nomme, il fait sonner son titre; la bergère le congédie par ces mots :

> Vous perdez le temps, sire Aubert,
> Je n'aime d'autre que Robert.

Sire Aubert se le tient pour dit et prend congé de Marion.

> Bergère, Dieu vous donne joie.
> Si c'est ainsi, j'irai ma voie
> Et jamais ne vous dirai mot.

MARION.

> Trairi, deluriau, delureau.

Et l'on se quitte sur cette ritournelle prolongée de part et d'autre.

Robin survient et fait le fier-à-bras. S'il était arrivé à temps, lui ou Baudon, ou Gautier le Têtu, ses cousins germains, le chevalier ne s'en fût pas tiré à si bon compte.

> Il n'en fut parti sans bataille.

Marion le calme et l'invite à manger. Le festin est maigre. Il y manque un morceau du lard de la grand' mère, mais il est trop haut pendu aux chevrons de la cabane. Robin et sa bergère échangent quelques cadeaux, tels que chapeau, aumonière, bourse et ceinture, puis le berger vante ses succès au jeu de la chole ou de la paume, et donne un échantillon de ses talents à la danse. Marion voudrait en avoir une idée plus complète et Robin va chercher le tambour et la musette du village, ainsi que ses cousins et sa voisine Péronnelle. Il a, d'ailleurs, ses projets en cas de retour offensif du chevalier. A sa prière, Gautier s'arme d'une grande fourche et Baudon d'un gros bâton d'épine. Le chevalier est, en

effet, reparu, s'informant de son faucon égaré. C'est Robin qui le ramène, mais il le tient par le corps, sans grâce et sans ménagement. Aubert, indigné, lui donne un soufflet. Robin s'écrie :

> Haro! Dieu, haro! bonnes gens.

Les bonnes gens ne répondent pas à cet appel et le chevalier redouble, comme le don Juan de Molière frappant au visage le pauvre Pierrot qui se contente aussi de se démener en criant à tue-tête. Marion seule accourt et le chevalier enhardi se propose de l'emmener, au grand désespoir du pauvre Robin. Hélas! s'écrie-t-il,

> De ce moment j'ai tout perdu.
> Trop tard mes deux cousins viendront;
> Marion s'en va, j'ai mon affront,
> Et mon surcôt est décousu.

Les deux cousins arrivent pourtant. Mais Robin, devenu prudent, les engage à ne point affronter l'ennemi.

> Taisez vous : il peut nous charger,
> Fussions-nous ici quatre cents.
> C'est un chevalier forcené
> Et qui porte un terrible fer.
> Il m'en a tel coup asséné
> Que je le sentirai longtemps.

Robin se vante, il n'a reçu que des taloches; puis il propose à ses cousins de se glisser derrière des buissons pour être prêts à secourir Marion qui, heureusement, sait se défendre seule. Elle repousse le noble gibier qu'on lui offre, les présents et les douces paroles du séducteur, et reconnaît son ami au cri qu'il fait entendre du fond de sa cachette. Robin se montre, et voyant que la place est libre, il retombe aussitôt dans son péché d'habitude.

O Dieu! quel combat l'on verrait
Si le chevalier revenait!
Tu peux en croire mes cousins;
Quand je te vis prête à partir,
Ils ne pouvaient me retenir.
Trois fois j'échappai de leurs mains.

Gautier calme cette ardeur.

Robin, c'est être trop hardi.
Mais quand une chose est passée,
On la bannit de sa pensée,
Chacun la doit mettre en oubli.

D'autres amis surviennent et l'on se livre à différents jeux, tels que celui de saint Coisne que chacun doit saluer sans rire, sous peine d'amende, et celui du roi qui pose à chaque personne une question insidieuse, ou la soumet à une épreuve. Marion, toujours prévoyante, intervient pour prévenir les débats trop vifs et les privautés trop familières, tout en se prêtant de bonne grâce à recevoir de son fiancé une caresse qu'elle trouve seulement un peu gauche. Un incident inattendu offre à Robin l'occasion de réparer ses fanfaronnades, en témoignant un vrai courage. Un loup s'est emparé d'une brebis; il s'élance et la rapporte vivante. Baudon, le roi de la fête, profite alors de son pouvoir éphémère pour l'engager à demander la main de Marion. Gautier, frère et tuteur de la bergère, l'accorde et sollicite lui-même la main de Péronnelle. Comme un pasteur de Virgile, il énumère les dons qu'il veut offrir à l'épousée. C'est, à la fois, gracieux comme une idylle et positif comme un contrat. S'adressant à Huart qui s'était proposé d'abord en disant :

Pensez à moi, douce Perrette.

Gautier lui répond :

Vraiment, sire, pour la musette,
Tu n'as au monde de rival,
Moi, je possède un bon cheval.
De bons harnais, herse et charrue,
Et suis seigneur de notre rue.
J'ai robe et long surcot de drap.
Ma mère possède un hanap
Qui m'escherra si mort l'emporte.
Elle a rente qui lui rapporte
Du grain, sur un moulin à vent,
Et puis une vache qui rend
Assez de lait et de fromage.
N'est-ce pas là beau mariage,
Dites, Perrette ?

Perrette en tombe d'accord, mais elle craint Guillot son frère qui s'est pris de querelle avec Gautier. Heureusement, dès qu'il arrive, celui-ci, genou en terre, lui offre un verre de vin ; la paix est faite, le double mariage est conclu et célébré d'avance par un festin rustique où chacun apporte son écot, pommes crues ou cuites, pâté, chapon, le tout servi sur la jupe la plus blanche que l'une des bergères puisse offrir en guise de nappe. On se livre ensuite à la danse où Robin triomphe, et tout finit par des chansons.

En épurant, comme nous l'avons fait, tout ce badinage, en retranchant les trivialités et les ordures, il reste une pastorale pleine de fraîcheur et de naturel, le plus ancien, le plus naïf et le plus agréable des opéras-comiques. L'action est nulle, mais qui la chercherait dans ces légers divertissements où toute invraisemblance passe inaperçue sous le couvert de la musique ? On y trouve d'ailleurs des caractères légèrement esquissés, où la bonne humeur et les qualités aimables se rencontrent avec de légers défauts qui laissent poindre le comique sans aller

jusqu'au ridicule : Robin ce jeune coq de village qui chante un peu haut loin de l'homme de guerre et se tapit à son approche, brave pourtant et qui n'a point peur du loup : Marion la gracieuse enfant prévoyante et sensée, malicieuse et discrète, qui ne se laisse déconcerter ni par les flatteries du chevalier, ni par la gaieté trop expansive de ses compagnons; la sage Péronnelle, moins touchée que Marion de la bonne mine du fiancé, mais plus sensible au tableau de sa rustique aisance: partout l'entrain de la jeunesse, l'humeur enjouée, la piquante bonhomie des campagnards, aux heures de fête et de loisir, quand la vie est douce, la saison riante, la huche pleine, et que ni la guerre, ni l'impôt, ni la famine ne viennent effacer le rire et mettre les chansons en fuite.

Les chansons, cette expression de l'humeur frondeuse, sont aussi l'expression de la gaieté propre à notre race, un dérivatif aux ennuis d'une vie laborieuse, une forme faite toute exprès pour répondre aux vives saillies de l'esprit français. A tous ces titres le Moyen-Age les aimait, et parmi les chansons du XIII[e] siècle, un grand nombre sont des pastourelles dont a dû s'inspirer l'auteur du *Jeu de Robin et Marion*. Pour lui aussi le sujet était dans l'air, il s'offrait au poète qui n'a fait que mettre sur la scène une donnée courante et assurée de plaire à tous. Aussi le succès en fut considérable. Après avoir diverti la cour de Robert d'Artois, elle demeura pendant deux siècles en possession de la faveur publique. A la fin du quatorzième, on la voit faire à Angers le principal divertissement des fêtes de la Pentecôte. Partout, dans le *Roman de la Rose,* dans un mystère de Job au XV[e] siècle, dans tous nos vieux livres français, une foule d'allusions

et de proverbes attestent combien ce thème était populaire, et quel long souvenir avait laissé la pièce du trouvère d'Arras. Cela s'explique : à part les mérites que nous y avons relevés, elle exprimait sous une forme également éloignée de la fadeur et de la trivialité ce sentiment universel que nous avons signalé en commençant, l'amour de la vie champêtre, et au delà quelque chose de plus profond : l'attrait de la nature, l'admiration recueillie de ses mystères et de ses beautés. Dans une scène à la fois touchante et bouffonne, Cervantès nous représente le pauvre Don Quichotte vaincu, désarmé, qui cherche un dédommagement à ses mésaventures. « J'achéterai, dit-il à Sancho, quelques brebis et toutes « les choses nécessaires à la profession pastorale; puis « nous appelant, moi le pasteur Quichottiz, toi le pasteur « Sanzino, nous errerons par les montagnes, les forêts, « les prairies, chantant par-ci des chansons, par-là des « complaintes, buvant au liquide cristal des fontaines... « Les chênes nous offriront leurs fruits doux et savou« reux ; les saules nous donneront de l'ombre, la rose « des parfums, les prairies des tapis émaillés de mille « couleurs, l'air sa pure haleine, la lune et les étoiles « une douce lumière malgré l'obscurité de la nuit, le « chant du plaisir, les pleurs de la joie, Apollon des « vers, l'amour des pensées sentimentales... » Il n'est pas jusqu'au barbier et au curé, sous le nom du pasteur Curiambro, qui ne prennent part à cette métamorphose. Cela paraît bien extravagant, mais cette folie a plus de complices qu'on ne pense, depuis l'*Aminta* du Tasse et le *Pastor fido,* jusqu'aux ingénieux bergers de Fontenelle et jusqu'à ces coquettes bucoliques de Florian où, comme on l'a dit, les étables n'ont pas de fumier. Au-

jourd'hui même, après tant d'agitations et de mécomptes, quand toutes les sources semblent taries, quand tout semble abandonné en dehors de la littérature militante, comme si les comédies du forum ou les tragédies de la rue nous désabusaient de la fiction, si quelque chose nous attire et pique notre indifférence, c'est encore le souvenir de la vie rustique, c'est la *Mare au Diable* ou la *Petite Fadette.* Nous aussi, naïfs que nous sommes, nous disons avec notre grand poète lyrique :

> Loin de moi les cités et leur vaine opulence ;
> Je suis né parmi les pasteurs.

Est-ce un bon ou mauvais signe ? qui le dira ? le goût de la pastorale sera-t-il encore une fois un signe de décadence ? Quand Théocrite chantait les bergers de Sicile, quand Longus racontait les naïves amours de Daphnis et de Chloé, ils écrivaient à l'ombre du despotisme, au sein de la corruption. Quand Virgile chantait le Mincio et mettait ses bergers aux prises, il fuyait le spectacle de ces guerres civiles où la patrie agonisait avec la liberté. C'est au XVI[e] siècle, au milieu des violences et de la corruption italienne que fleurit à son tour la pastorale moderne. Quand les personnages de d'Urfé devisaient avec tant de grâce aux bords du Lignon, la France échappait à peine à l'atrocité des guerres religieuses et devait retomber dans les agitations sanglantes de la fronde. A l'époque où Gessner et Florian mettaient en honneur l'idylle sentencieuse et morale, la révolution s'approchait, qui allait donner à ces rêves d'égalité une terrible interprétation. Fénelon semblait la pressentir alors qu'il traçait, dans les aventures de Philoclès ou de Sophronyme, un si touchant idéal du bonheur cham-

pêtre. Bernardin de Saint-Pierre la présageait également par son immortelle églogue de *Paul et Virginie*; J.-J. Rousseau en était le précurseur lorsqu'il faisait couler les larmes de la cour aux accents enchanteurs de son *Devin de village*. Au moment où l'orage allait éclater, la jeune reine Marie-Antoinette installait l'idylle sous les ombrages de Trianon, et pendant qu'il sévissait, le théâtre continuait à retentir de chansons rustiques; jamais on n'y avait vu plus de Colettes et de Lubins, que sous le règne de la Terreur. Est-ce donc une loi constamment vérifiée que ces rêves de bonheur, ces aspirations vers l'innocence et la liberté des champs soient un indice de décadence ou le signe avant-coureur des grandes crises politiques? A Dieu ne plaise que cette loi se vérifie une fois de plus à nos dépens! Disons plutôt que si ce goût se réveille parmi nous, il montre seulement que nous sommes las de luxe, de prétentions, de discordes, de mensonges, que l'abaissement moral comme l'étourdissement factice nous pèsent; que l'on éprouve le besoin de revenir en toutes choses au simple et au vrai, et puisque notre génération prête l'oreille à la voix de ses écrivains, lorsqu'ils l'entretiennent de l'innocence des champs ou des pures joies du foyer domestique, concluons que partout, dans la poésie comme dans l'éloquence, dans l'art comme dans la vie, elle veut quitter les sentiers trompeurs de l'artificiel, du convenu, de la déclamation, du sophisme, pour rentrer dans les voies trop longtemps délaissées de la sagesse et du naturel.

CHAPITRE VII

MIRACLES DE NOTRE-DAME.

Entre le siècle de saint Louis si remarquable par son activité, la grandeur des résultats qu'il atteint et la variété des talents qu'il voit éclore, siècle fécond où, sans sortir de la littérature dramatique, nous avons admiré chez Rutebeuf une certaine profondeur dans la peinture des passions et l'intelligence spontanée des règles de l'art; chez Bodel, une intéressante combinaison des grands souvenirs de l'histoire chevaleresque, avec l'emploi des types et des mœurs populaires; chez Adam de la Halle, les premiers modèles de la pastorale et du poème lyrique; entre ce siècle et le quinzième, où la littérature dramatique prit dans les mystères un développement prodigieux, le XIV[e] siècle ne nous offre, à première vue, qu'une lande désolée. Il faut la traverser pourtant. Si, dans les misères de cette triste période, l'art avait disparu, nous n'aurions qu'à passer outre; mais il existe encore, il y est représenté, rappelé du moins par des œuvres informes et anonymes qu'il faut étudier, au moins comme expression du temps qui les a

vu naître et de l'état des esprits qu'elles étaient appelées à satisfaire; leur insuffisance même est un élément de vérité, un trait caractéristique de cette époque qu'on peut appeler à la fois une époque de calamité, de décadence et de transition ou de transformation.

De calamité d'abord. En est-il une, en effet, où les maux s'enchaînent aux maux avec une plus déplorable persistance? A peine saint Louis a-t-il expiré sur la côte d'Afrique, qu'une main de fer semble s'appesantir sur sa race et la frapper sans pitié. Philippe le Hardi rapporte de Tunis à Saint-Denis les cercueils de son père, de son frère, de sa femme, de son fils et de son beau-frère. Après d'inutiles efforts pour maintenir en Espagne l'influence française, il lègue à son fils une puissance bientôt flétrie par des violences de toute sorte, par le surnom de faux-monnayeur et le sanglant souvenir des Templiers. Les trois fils de Philippe le Bel se succèdent comme des fantômes et meurent sans héritiers, à la façon des races qui s'éteignent. Des crimes affreux, de hideuses exécutions donnent à cette époque un caractère sinistre, et la honte s'attache aux noms les plus augustes. Marie de Brabant est accusée d'avoir tué l'héritier du trône; Isabelle de France assassine son mari; Marguerite de Bourgogne, Jeanne de Bourgogne et leurs sœurs expient d'éclatants désordres par la captivité ou le dernier supplice. Le brillant Gaston de Foix a les mains teintes du sang de son fils. Au delà des Pyrénées, la barbarie s'assied sur le trône avec Pierre le Cruel, assassin de Blanche de Bourbon, et le fratricide Henri de Transtamarre, avec Pierre le Justicier, vengeur féroce d'Inès de Castro. Le crime et la perfidie prêtent leur funeste éclat aux noms de Jeanne de Naples et d'Isabeau

de Bavière. Les peuples, témoins de ces scandales, gémissent, d'ailleurs, sous des maux accumulés. La guerre de Cent-Ans est, comme on l'a dit, un enfer du Dante, et la France, sous l'aiguillon de son ennemi, parcourt un à un tous les cercles de cet enfer, Crécy, Poitiers, dates funèbres entre lesquelles se place le souvenir de cette peste épouvantable, dont Froissart nous dit tranquillement « que la tierce partie du monde en mourut. » La liberté s'éveille aux Etats généraux de 1355 et 1357; mais ses premiers pas sont marqués par la violence et laissent des traces de sang. Et comme si le ciel avait voulu écrire dans les malheurs de ces vieux âges une histoire anticipée de nos derniers malheurs, pendant que la discorde règne au sein des assemblées, pendant que le soulèvement de la Jaçquerie appelle par d'affreux excès les plus terribles représailles, la France, sans chef et sans armées, souscrit au traité qui vide ses trésors et lui arrache deux provinces. Charles V les recouvre au prix d'un longue patience et en opposant à l'ennemi, comme unique moyen de l'arrêter, la désolation volontaire de son propre territoire; son fils, échappé à de funestes influences, va prendre, avec le pouvoir, le caractère et les pensées d'un roi ; la folie qui s'empare de lui le livre à toutes les entreprises de l'ambition, et déchaîne de nouveau sur la France épuisée les fléaux de la guerre civile et de l'invasion étrangère. Qui s'étonnerait qu'un siècle si profondément troublé ait été marqué, en ce qui touche la littérature et les arts, du sceau de la décadence? Sensible surtout en poésie, elle semble avoir atteint toutes les sources de l'inspiration, l'esprit satirique excepté. Sous l'influence de cet esprit, le *Roman de la Rose*, conçu par Guillaume de Lorris comme une

œuvre d'érudition et de galanterie, s'achève avec Jean de Meung par un étalage de scepticisme mêlé de violence et d'obscénités. La *Bible Guyot* n'est également qu'une plaisanterie excessive. Partout ailleurs, c'est le silence, le néant. Mais l'intelligence qui participe de l'immortelle activité de l'âme, dont elle est le mode essentiel, ne se recueille et ne s'efface un instant que pour appliquer à de nouveaux objets son énergie transformée : si la poésie disparaît, la prose apparaît et fait entendre dans ce siècle si laborieusement occupé les premiers accents de l'éloquence politique. En même temps, au contact de tant d'événements accumulés, l'histoire accomplit un progrès immense et nous offre trois grands noms, ceux du florentin Villani, de Froissart et de Philippe de Comines. Enfin, à côté de ces témoins du passé consignant leurs impressions dans des récits qui sont des monuments, le genre qui nous occupe, cette poésie dramatique qui se rattache à l'histoire, soit par les sujets qu'elle lui emprunte, soit par les témoignages qu'elle lui prête, conserve encore sa place, et sous la protection de l'Eglise, avec son aveu, dans l'enceinte ou à proximité des édifices sacrés, elle offre aux populations attristées des divertissements où se retrouve l'image des événements du dehors, et qu'à ce titre il nous convient d'étudier. Elle forme, d'ailleurs, une transition qui, comme toutes les transitions, a son intérêt et sa valeur, puisqu'elle rend compte des transformations opérées et des progrès ultérieurs.

Les principales, pour ne pas dire les seules compositions dramatiques du XIV[e] siècle, ont été recueillies dans un manuscrit publié et traduit par MM. de Montmerqué et F. Michel. L'étude en sera plus facile si nous

y appliquons une division précédemment établie. Le théâtre, avons-nous dit, se présente sous trois formes, l'une hiératique, la seconde populaire, la troisième aristocratique. La forme hiératique se retrouvait dans le drame de *Théophile,* où Rutebeuf a mis le ciel et l'enfer aux prises dans un combat dont l'enjeu est une âme; au théâtre populaire se rattache assez naturellement ce *Jeu de saint Nicolas,* où Rutebeuf a interprété l'histoire nationale et introduit le peuple sur la scène. Enfin, c'est pour amuser un noble auditoire et satisfaire au désir d'un prince qu'Adam, le bossu d'Arras, a composé sa gracieuse pastorale. De même au XV[e] siècle, trois grands mystères : celui de la Nativité et de la Passion de Jésus-Christ, celui de la délivrance d'Orléans, enfin le mystère de la destruction de Troie nous offriront, dans le même ordre, la reproduction de ces trois genres de poésie dramatique; appliquons donc à celle du XV[e] siècle une division si conforme à la nature, et bien que l'inspiration religieuse soit commune à toutes les pièces du recueil, puisqu'elles forment, sous le titre de « *Miracles de Notre-Dame,* » une série de représentations empruntées à la tradition légendaire, étudions d'abord celles où la pensée religieuse apparaît de la manière la plus nette, ou se montre exclusivement. Tel est le drame ou le miracle de *Théodore,* qui se distingue par la hardiesse et l'originalité de la conception. Dans cette pièce, une femme nommée Théodore, poursuivie par le souvenir accablant d'une faute, a fui la maison conjugale. Revêtue d'un habit d'homme, elle se fait admettre dans un monastère; la calomnie l'en éloigne. Elle se tait, et pour compléter l'expiation de sa faute, accepte toutes les conséquences de celles d'autrui. Errante au

fond des bois avec l'enfant qui l'appelle son père, elle entend d'un côté la voix de Satan qui lui souffle des pensées de désespoir, de l'autre, Notre-Dame, en personne, qui vient ranimer son courage; elle triomphe de la tentation, et les anges célèbrent sa victoire par de célestes harmonies. Au terme de ses épreuves, le couvent qui l'avait accueillie la reçoit de nouveau. C'est là que son époux, qui l'a cherchée longtemps pour l'assurer de son pardon, la retrouve au moment même où elle vient d'expirer. La pièce s'achève sur un mot sublime. Celui qui ne l'a retrouvée que pour la perdre interroge le prieur du monastère; apprenez-moi, lui dit-il,

Comment elle a vécu.

Le prieur lui répond :

Dites comment elle a vaincu.

Dans une autre pièce, l'idée religieuse s'associe d'une part au romanesque et de l'autre à un commencement d'intérêt historique. On y raconte la conversion de Robert le Diable (M.-V.-J. Leclerc doute que ce personnage soit le fameux duc de Normandie). Conçu dans une heure mauvaise, sous l'influence d'un vœu sacrilége, il a justifié l'imprécation que sa mère avait prononcée contre elle-même. Un premier mouvement de repentir le conduit aux pieds du Souverain-Pontife. Saint-Père, lui dit-il,

Saint-Père, je vous crie mercy ;
N'ayez horreur de ma misère.

Cette misère est grande, en effet, si l'on en juge par les aveux qu'elle provoque :

J'ai été si mal fortuné
Qu'à tous maux faire me mettoye,

Les enfants mes voisins battoye,
Et tant leur étais grévable
Que surnom me mirent de dyable.
Saint-Père, je tuay mon maître,
Qui me devait apprendre à lettre.
De rober mais moult péné,
Sept hermites, sire ay tué...

A peine en est-il sorti, qu'il se livre à de plus criminelles violences. En fait de meurtres, il paraît affectionner le nombre sept. Il veut convertir sept de ses anciens compagnons, et les trouvant rebelles à sa prédication, il les assomme, puis range les sept cadavres côte à côte, en leur adressant cette dernière et inutile admonestation :

C'est fait, or dormez là vos sommes:
Désormais serez prudes hommes.

De nouveau repentant, il se condamne à plusieurs années de pénitence, de mutisme et de folie simulée. Réconcilié enfin avec Dieu et les hommes, il épouse la fille de l'empereur.

L'époque qui nous occupe est, disions-nous, une époque de transition, et par conséquent de transformation. On en trouverait la preuve, au besoin, dans l'altération que subit ici l'idée religieuse. Nous sommes loin de ce drame hiératique, aux formes rigides et majestueuses, aux doctrines élevées, calqué d'aussi près que possible sur le texte immuable des livres saints. Nous sommes loin de cette poésie des monastères, où l'élégance d'une latinité classique se marie à la pureté d'une orthodoxie irréprochable et au caractère ascétique des sujets traités. Nous sommes loin même de ce drame en langue vulgaire, où Rutebeuf s'est fait l'interprète exact d'une tradition respectable par son antiquité, et d'un grand effet moral. Nous sommes entrés dans la voie qu'ouvre Jean

Bodel; aux souvenirs nationaux, aux détails émouvants de l'histoire contemporaine, il associe le premier les images triviales de la vie commune, le merveilleux des légendes et l'édification suspecte qui s'en dégage. Désormais, l'imagination populaire maîtresse de sujets empruntés à ces traditions équivoques et seulement tolérées, en attendant le jour de l'émancipation complète et l'épanouissement du génie inventif dans la composition des mystères, commence à se mettre à l'aise et à sacrifier la pureté de la croyance à la recherche de l'effet. Ce Robert le Diable à qui le meurtre coûte si peu et dont l'expiation touche de si près à l'extravagance, est bien un produit de la prévention vulgaire, plus confiante dans l'efficacité des actes extérieurs et des pénitences extraordinaires que dans l'action toute morale du repentir. Dans un autre miracle, une femme, appelée Guibour, a tué son gendre sous un singulier prétexte. L'attachement de ce jeune homme et son assiduité ayant donné lieu à des calomnies, pour sauver son honneur en péril, elle ne trouve rien de mieux que de le faire étrangler par deux moissonneurs étrangers, qu'elle a cachés dans une grange. Elle le couche ensuite, et la jeune épouse, qui vient pour l'éveiller, recule avec effroi devant un cadavre. La rumeur de cette mort inattendue amène le bailli suivi de ses sergents, et l'intervention de ce personnage important, mystérieux, à la parole impérieuse et dure, les vulgaires détails d'un procès-verbal et d'une instruction sommaire suivie de l'arrestation de tous les suspects et d'un ordre d'exécution immédiate, donnent à cette partie très-développée de la pièce un singulier caractère de réalisme. Il éclate encore plus dans la scène de l'exécution, précédée d'un ban qui somme tous les bourgeois de

s'y rendre, sous peine d'amende, et ils y courent en effet, pour sauver leur bourse : singulier trait de mœurs et qui montre que nous sommes distancés par le Moyen-Age sur certains points. Il y a loin de cette contrainte qui recrute des spectateurs pour l'échafaud, à l'empressement féroce avec lequel la foule s'y porte aujourd'hui. La malheureuse Guibour est liée et livrée au feu, mais deux fois elle sort intacte du monceau de bois enflammé qu'accumule autour d'elle ou l'industrie du bourreau ou la vengeance des parents de la victime. C'est que la sainte Vierge est descendue du ciel pour la sauver. Ce n'est pas assez : comme elle s'est dépouillée de ce qu'elle possède en faveur des pauvres et ne peut, faute d'un vêtement, se rendre à l'église, le Christ lui-même, entouré d'anges et de saints, apparaît dans sa demeure pour y célébrer le saint sacrifice.

Un cortége de bienheureux conduit par la vierge Marie s'avance à l'offrande et la femme coupable est appelée à s'y joindre. Elle résiste, elle retient le cierge qu'un ange veut enlever de ses mains, et en conserve une moitié rompue, en témoignage de cette céleste vision. Pour qui donc s'accomplissent tous ces miracles ? Pour une femme qui a commis, avec un sang-froid étonnant, sans une minute d'hésitation, le meurtre le plus affreux et qui, très-sensible à la crainte de l'expiation, ne témoigne de son crime qu'un repentir assez vague et faiblement exprimé. Sans doute, elle déclare au bourreau que ce crime mérite cent fois la mort.

Car si grand est mon méfait
Que ardoir cent fois me déussiez
Si tant ardoir me péussiez.

Mais le choix de cette homicide comme objet des fa-

veurs les plus signalées, mais l'insuffisance de ses remords indique, avec la maladresse d'un auteur inhabile à peindre les sentiments, une altération du sens moral et religieux dont le même théâtre offre d'autres preuves. J'y rencontre, par exemple, un martyre de saint Ignace d'Antioche. Ici, point d'observations analogues, mais une faiblesse générale qui prouve que le récit dont s'inspirait l'auteur n'a été qu'une lettre morte entre ses mains. Rien n'est admirable comme la lettre où le saint évêque conjure les Romains de ne point retarder, par leurs prières, l'effet de la condamnation prononcée contre lui. Affamé de souffrances et de gloire, il lui tarde d'être moulu par la dent des lions, comme un pain de pur froment préparé pour la table éternelle. Cette lettre qui déborde d'éloquence et respire l'enthousiasme, l'ivresse du martyre, dont Corneille, à son tour, a rempli son *Polyeucte*, n'est rappelée dans le miracle que par quelques brèves allusions, signe manifeste d'une imitation sans intelligence et d'une inspiration tarie.

Au contraire, dans les miracles qui affectent le caractère aristocratique, s'introduisent des éléments nouveaux d'intérêt : c'est, d'une part, l'esprit de la chevalerie, de l'autre, le romanesque. La chevalerie, comme toutes les choses qui déclinent, passait peu à peu du domaine des faits dans celui des idées ; au lieu d'être une institution vivante, elle prenait place dans les souvenirs et les regrets des populations. De là peut-être l'importance qu'elle acquiert à cette époque, comme agent dramatique et moyen de dénouement. Quant au romanesque, il donnait au théâtre d'alors autant de vraisemblance qu'il en ôterait à des compositions modernes. Dans la vie régulière et paisible que nous fait un ordre social où les

moindres écarts de la liberté sont prévus par la sagesse des lois, l'excès en tout devient difficile; les disgrâces éclatantes, les chutes profondes sont aussi rares que les grands crimes et les grandes vertus. Dans le chaos du Moyen-Age, dans les agitations et les catastrophes du XIVe siècle, l'imprévu, l'étrange, le monstrueux occupaient tant de place, que le théâtre, en les imitant, satisfaisait au sentiment général au lieu de l'étonner, et restait même en deçà de la vérité. Voici, par exemple, un drame dont j'ose à peine indiquer le sujet. Un roi de Hongrie sommé par ses barons de contracter un second mariage, afin de donner au trône un héritier, leur répond qu'il a juré à sa première épouse de n'épouser, après sa mort, qu'une femme offrant avec elle une ressemblance aussi complète que possible; comment la trouver? Les chevaliers se consultent et l'un d'eux ouvre l'avis de lui proposer sa propre fille qui seule satisfait aux conditions exigées, pourvu toutefois

Que Dieu le veuille
Et sainte Eglise s'y consente.

Ici, est-ce naïveté, est-ce hardiesse et satire audacieuse? Le poète inconnu nous introduit dans le conseil du Souverain-Pontife où des cardinaux qui délibèrent gravement, accumulent en faveur de la décision demandée tous les sophismes que leur suggèrent la politique et la raison d'Etat. Le pape se rend à leur avis et expédie la bulle qui autorise cette monstrueuse union. Il faut se souvenir que le siècle où de telles inventions se produisaient sur un théâtre religieux, avait vu conclure d'autres transactions bien étranges aussi; qu'il avait vu de singulières concessions arrachées par les exigences du

pouvoir civil à la faiblesse du sacerdoce; il avait aussi connu de nobles résistances. Révoltée de la décision à laquelle on veut l'obliger de souscrire, la fille du roi se mutile, coupe l'une de ses mains qu'elle jette à la mer, est envoyée par son père au dernier supplice que lui épargne l'humanité des chevaliers chargés de l'exécution, se sauve dans une nacelle qui la conduit de Hongrie en Ecosse, inspire au roi de ce pays la passion la plus vive et devient reine. Mais la mère du roi la traite d'aventurière effrontée, lui reproche amèrement sa mutilation, profite de l'absence de son fils appelé en France par un tournoi qui doit avoir lieu près de Senlis, retient le courrier chargé d'aller lui annoncer la naissance de son premier-né, intercepte et dénature les dépêches, tant à l'aller qu'au retour, et fait ainsi pour la seconde fois envoyer la jeune reine au bûcher, sous prétexte qu'elle est accouchée d'un monstre. L'horreur de cette situation inspire à celle-ci des plaintes dont l'accent pathétique apparaîtra mieux si l'on me permet, comme je l'ai déjà fait, de les citer dans le texte, après l'avoir légèrement amendé, pour lui donner un aspect et un ton moins étrangers à nos habitudes. Voici donc, à cette réserve près, l'apostrophe qu'elle adresse à son époux par qui elle se croit condamnée avec son fils :

Eh! doux roi d'Ecosse, pourquoi
Me condamner à telle mort,
Me brûler vive? Ah! c'est à tort;
Car je ne sais, en dit ou fait,
Comment envers vous j'ai méfait,
Pour que périr ainsi je dusse.
S'il fallait que seule mourusse
Point n'en serais si désolée:
Mais de cette douce rosée.
De cet être pur, innocent.

Vous ordonnez pareillement
Qu'il périsse et la mère ensemble ?
Ah! bon roy, vraiment, c'est, me semble,
Trop dure chose et trop amère
Qu'un tel innocent et sa mère
Soient brûlés. Dieu! le cœur me fend
De douleur. Ah! mon doux enfant!
Doux fils! serait-ce de vos crimes
Ou des miens que sommes victimes ?
Oh non! je tiens que c'est envie.
Beaux seigneurs, épargnez ma vie,
N'exigez pas que je périsse
Par un si douloureux supplice,
Au nom de Dieu, ni cet enfant.
Pour lui de deuil mon cœur se fend,
Quand je vois qu'il dut par naissance
Tenir la terre en sa puissance,
Sans les discordes et l'envie.
Ah! par pitié, je vous en prie,
Souffrez que loin de cette terre
Aille au hasard sa pauvre mère
Chercher son pain...

Cette douce prière a touché le cœur des chevaliers : au lieu de la brûler vive suivant l'ordre supposé du roi, on l'abandonne sur une barque à la merci des flots. Une suivante généreuse veut l'accompagner malgré la tempête qui s'élève et affronter par dévouement une mort qu'on lui présente comme inévitable. De son côté, la pauvre reine s'y résigne et, comme une autre Danaé, elle n'éprouve de crainte, d'effroi, de regret que pour son enfant. Fortune, s'écrie-t-elle,

A bon droit de toi je me plains,
Qui m'as mise en haut de ta roue
Et puis m'a jetée en la boue,
Et pis encor. Je suis sur l'onde,
Seule, au gré de la mer profonde,
Qui sur nous menaçante accourt,

Beau fils, si Dieu ne nous secourt,
Vous et moi ne pouvons durer,
Ni cette tourmente endurer.
Dût-il arriver que je susse
Qu'en un lieu sûr enfin si fusse,
Encor j'aurais sujet de pleurs
Et d'angoisses et de douleurs,
Et tout pour vous, mon enfant cher.
Que je ne puis lever, coucher,
Que je ne sais comment repaistre.
Vierge de qui Dieu voulut naître,
De nous aider ne soyez lente,
Reconfortez cette dolente
Et menez à port de salut.

La vierge invoquée la conduit à ce port. Un sénateur romain la recueille quand elle a touché la terre ; elle devient l'intendante de sa demeure. Le roi d'Ecosse, tardivement instruit de la vérité, fait emprisonner sa mère et, dans l'espérance de retrouver la fugitive, accomplit, en exécution d'un vœu, le pèlerinage de Rome. Il s'arrête, chemin faisant, dans la maison du sénateur et la reconnaissance s'opère par un moyen banal, mais employé ici avec un singulier bonheur. L'enfant de la reine fugitive joue avec un anneau ; le roi s'attendrit à sa vue et l'attire à lui.

Viens avant, enfant ; par mon âme,
Tu es bel et doux ; dire l'ose.
Or sus, donne-moi cette chose
Que tu tiens, ça vien.

LA FEMME DU SÉNATEUR.

Donnez-lui, beau fils, donnez.

L'ENFANT.

Tien !

LE ROI.

E Diex, c'est l'annel qu'une fois
Donnai (moult bien le reconnais).

A m'amie que j'aye perdue.
Ha dame! qu'es-tu devenue!
Pour toi, suy triste et en douleur
Par cet enseigne.

Emu de ce touchant langage, le sénateur interroge l'étranger, fait venir son intendante dont il lui raconte l'aventure et bientôt l'exilée, comme une autre Pénélope, tombe évanouie dans les bras de son époux. Tout se retrouve, même le roi de Hongrie poussé par ses remords à venir demander l'absolution du Saint-Père, même la main de sa fille, qu'un esturgeon rapporte intacte et saine au rivage et qui se rattache soudainement au bras dont elle est restée séparée pendant sept ans. Ce thème, où la grossièreté du point de départ et l'extravagance du merveilleux n'excluent pas, nous l'avons vu, une certaine délicatesse dans l'expression des sentiments, se retrouve heureusement modifié dans les deux compositions suivantes. La première, qui ressemble beaucoup à la *Cymbeline* de Shakespear, est tirée d'un conte aussi charmant qu'original intitulé : *le Roman du roi Flore et de la belle Jehanne.* Ce roman délicieux à lire et trop long à raconter se réduit, dans ses événements principaux, aux faits que voici et qui forment toute l'économie de la pièce. Un empereur Lothaire engage son neveu Othon à prendre femme, et pour le décider, va lui en chercher une au delà des Pyrénées ; c'est la princesse d'Espagne : il prendra le pays par la même occasion. Ce projet s'exécute de point en point, mais à peine Othon a-t-il épousé la fille du roi vaincu, que le départ de son oncle l'oblige à s'éloigner pour suivre le cortége impérial. A Rome, un seigneur appelé Béranger se vante grossièrement de son ascen-

dant irrésistible et parie contre Othon qu'il rendra sa jeune épouse infidèle à ses devoirs. Inutile d'ajouter que s'il paraît avoir réussi, c'est grâce à l'infidélité d'une suivante dont il obtient à prix d'or la connaissance d'une particularité très-secrète, et la possession d'un gage fort singulier laissé par Othon à sa femme ; c'est un fragment d'os retiré de son pied, probablement à la suite d'une blessure. L'épouse ainsi trahie et menacée de mort s'enfuit, coupe ses cheveux, se met comme écuyer au service de son propre père et de son oncle le roi de Grenade, et les accompagne à Rome sans être reconnue, circonstance bien surprenante et beaucoup moins vraisemblable que dans le roman. Là, du moins, c'est l'époux qui, après avoir quitté sa nouvelle épouse en descendant de l'autel, l'a prise plus tard comme page et a reçu ses services pendant de longues années sans la reconnaître. Quoi qu'il en soit, le roi d'Espagne et ses alliés marchent à Rome où l'écuyer se propose comme intermédiaire pacifique. Il pénètre dans la ville où se trouve Othon que le désespoir a conduit à renier le Christ, pour servir Mahomet et la cause des Sarrasins, mais que le repentir amène aux pieds du Saint-Père. L'empereur tient cour plénière : en sa présence l'envoyé de l'Espagne dénonce la perfidie de Béranger et lui lance son gant en signe de défi. C'est Othon lui-même qui soutient ce défi, appelle en champ clos le calomniateur et, l'épée sur la gorge, l'oblige à confesser son mensonge. Le dénouement se devine. La justice de Dieu s'y manifeste dans l'heureuse issue du combat, dans cette ordalie ou jugement des armes qui avait formé jusqu'à saint Louis l'une des bases du droit public. L'intervention de la providence apparaît plus clairement encore

dans une pièce dont le principal personnage est une impératrice chargée de la régence en l'absence de son époux qui, comme un autre saint Louis, a fait, au sortir d'une maladie mortelle, le vœu de partir pour la croisade. Son frère, associé par lui au gouvernement, a conçu pour l'impératrice une passion tellement violente qu'elle tourne en fièvre et le retient au lit. Les soins de sa belle-sœur et le langage bienveillant qu'elle emploie pour le calmer amènent en effet sa guérison, mais en lui suggérant des espérances qu'elle repousse d'abord avec les armes du bon sens et de l'honneur, mais qui l'obligent bientôt à emprisonner l'audacieux, pour le mettre à couvert de sa propre folie. Calomniée comme toujours et condamnée à mort, l'épouse innocente est abandonnée sur un rocher battu des flots. La Vierge, qui vient lui rendre l'espérance, l'instruit d'un secret précieux ; une herbe déposée sous sa tête contient un suc qui guérit à coup sûr l'horrible maladie de la lèpre. Recueillie par des pèlerins qui relâchent à l'abri de son rocher et amenée en terre ferme, elle opère des cures merveilleuses dont le bruit parvient jusqu'à la cour où justement son accusateur languit atteint de la lèpre. Ici la fiction s'élève jusqu'au sublime et, par une hardiesse dont on retrouve l'exemple dans la *Marie Stuart* de Schiller et le *Louis XI* de Casimir Delavigne, l'emploi de la confession comme moyen dramatique prête au dénouement une singulière grandeur. Le malade est invité à confesser toutes les fautes de sa vie; sinon le remède qu'on lui présente doit se tourner en poison. Une lutte s'engage dans son âme entre l'honneur et le désir de vivre. L'honneur l'emporte d'abord.

J'ai plus chier, à brief parler,
Pourrir en cette maladie
Et mourir que ce que je die
A nul homme, je vous promets,
Une chose qui au cueur m'est
Mise et reposte.

Cette chose, c'est le secret de son crime qui lui échappe enfin. L'impératrice, réhabilitée par cet aveu tardif, se venge du calomniateur comme Auguste se venge de Cinna, comme doivent le faire les disciples de l'Evangile.

Pour ma peine vous vien requerre,
Sire, et en satisfaction
Que vous fassiez rémissión
Votre frère, et lui pardonnez
Son meffait; et ne me donnez
D'autre salaire.

L'empereur à son tour aimerait mieux mourir que de pardonner; il pleure à la seule pensée de la trahison qui a détruit à jamais tout son bonheur. L'impératrice ne peut résister au spectacle de cette douleur, et son secret lui échappe en quelques mots d'une éloquence impétueuse et simple. Je vous défends, dit-elle, de pleurer ainsi : je ne puis le supporter, cher sire : je suis votre amie : ne me reconnaissez-vous pas ?

Or mè regardez bien en face.
Dieu m'a sauvée par sa grâce
Et la dame de Majesté, etc.

Ainsi dans ces compositions informes qui ne promettaient guère que les puériles combinaisons du romanesque, la beauté morale nous est apparue tout à coup dans sa majestueuse et sereine grandeur. Le même contraste se retrouve dans une pièce qui se rattache plutôt au genre populaire, en raison de l'espèce d'in-

térêt qu'elle présente. L'héroïne est une fille d'humble condition élevée par l'amour d'un prince au trône, dont ses qualités la rendent digne. Ce prince se nomme Thierry, et le choix de ce nom suffit pour nous introduire dans le domaine de l'histoire nationale. Accusée à tort par une belle-mère envieuse et acharnée à sa perte, elle est condamnée à des épreuves qui rappellent de tout point la légende si populaire de Geneviève de Brabant; elles se terminent par la reconnaissance de ses trois enfants jumeaux et de leur père. Celui-ci cherche dans l'exercice de la chasse une diversion à ses chagrins. Un jour, il s'éloigne de son cortége et s'égare. La nuit le surprend et il frappe à la porte d'une cabane isolée. Le caractère paternel et confiant de ce roi qui vient prendre place à la table de son sujet le plus humble et dormir sous sa garde, l'hospitalité familière et respectueuse à la fois du pauvre charbonnier, la curiosité naïve et peu discrète des enfants, l'anxiété du père qu'assiége un regret éternel et le sentiment confus qu'éveille en son cœur l'aspect de ces trois jouvenceaux qui pourraient être ses fils et lui inspirent un intérêt inexplicable, tout est naturel, tout est émouvant dans cette scène rustique; la simplicité de détails y prête un charme de plus aux émotions qui s'y mêlent ou s'y laissent deviner. Au début de la scène, les trois enfants reviennent à la maison et rendent compte à leur père supposé du produit de la vente qu'ils ont faite, comme des spectacles qui ont frappé leurs yeux. Les goûts que chacun d'eux trahit ainsi lèvent en partie le voile qui couvre leur naissance; l'un envie le destrier qu'il a vu sur la route, l'autre un lévrier, le troisième un faucon dressé pour la chasse. Sur ces entrefaites on frappe à la porte : c'est le roi qui, conduit par

une clarté lointaine, s'est approché et a mis pied à terre en disant :

Allons ici, sans plus d'arrêt.
Ouvrez, ouvrez, maître ou valet.

LE PREMIER FILS.

Qui va là! mon père, attendez;
Tenez-vous coi. J'irai savoir
Qui c'est. — Que voulez-vous avoir?
Du charbon, sire?

LE ROI.

Tantôt je saurai te le dire
Puisqu'ici je suis descendu,
Dieu soit céans! dis, voudrais-tu
Me recevoir?

LE FILS.

Très-cher sire, notre devoir
Ferons, nous y sommes tenus.
Vous soyez le très bien venu.
Nous mettrons toute notre peine
A vous servir. Qui vous amène,
Sire, à cette heure?

LE ROI.

Je vous le dirai sans demeure.
Un sanglier j'ai tant chassé
Que j'ai tous mes gens dépassé,
Et qu'enfin j'ai perdu ma voie,
Tant j'ai loin relancé la proie,
Mais sans la prendre.

LA FEMME.

Renier, faites-moi donc entendre
Quel est cet homme.

LE CHARBONNIER.

Dame, par saint Pierre de Rome,
C'est le roi, notre cher seigneur.
Faites-lui le plus grand honneur
Que vous pourrez.

LE PREMIER FILS.

Sire, vos éperons dorés
Vous veux ôter.

LE DEUXIÈME FILS.

Voici beau surcot, sans douter!
Regarde, frère, dis-je vrai?
A quoi tient-il que je n'en ai
Un tel pour moi.

LE TROISIÈME FILS.

J'en dis bien autant, par ma foi;
Je m'en revêtirais demain. —
Quelle chose est en votre main,
Sire, si belle!

LE CHARBONNIER.

Vous recevrez taloche telle
Qu'il vous cuira, pour cet abus.
Vous êtes trop ennuyeux, sus!
Quittez ce lieu.

LE ROI.

Laissez-les pour l'amour de Dieu;
Voici plus de trente ans entiers
Qu'enfants ne vis si volontiers
Comme ceux-ci.

LE CHARBONNIER.

Je me tais, sire, puisqu'ainsi
Vous prenez votre ébattement;
Mais je craignais sincèrement
Qu'ils ne vous fussent à grevance,
Et que vous n'eussiez déplaisance
De ce qu'ils font.

LE ROI.

Nenni, car, pour certain, ils sont
Si gracieux qu'on ne peut mieux.
De les voir je ne puis mes yeux
Saouler assez.

LA FEMME.

Très cher sire, en paix les laissez;
Venez souper, s'il vous agrée;
La viande est toute apprêtée
Que mangerez.

LE ROI.

Dame, ce que vous servirez
En gré je prends.

LA FEMME.

Nappe blanche je vous étends,
Très cher sire; elle vaut un mets.
Je sais que vous prendrez au mieux
Ce qu'on vous offre sans apprêts.
Jamais n'eus le cœur plus joyeux
Que je l'ai de votre venue.
Et par raison j'y suis tenue.
Mon fils, prends ce linge — à laver
Pour toi tu lui présenteras,
Et de ce vase verseras
L'eau sur ses mains.

LE FILS.

Je le ferai, ni plus ni moins.

LE ROI.

S'il est prêt, je vais me laver.
Versez — Dieu vous fasse prudhomme,
Beau fils, et saint Pierre de Rome;
Las! il suffit.

LE CHARBONNIER.

Certes, jamais tant il n'en fit.
Sire, excusez-le, au nom de Dieu
Et venez vous seoir en ce lieu.

Le repas commence et l'on sert un oison gras qui, sans doute, comme dans la touchante idylle de Philémon et Beaucis était l'hôte familier du pauvre logis. On l'arrose d'un vin médiocre, mais la courtoisie du roi le lui fait

trouver excellent. Il répond à son hôte qui le prie de s'en contenter, vu qu'il serait impossible d'en trouver de meilleur aux environs à quelque prix que ce fût :

Bel hôte, il est bon, clair et net.
Il me suffit. Mais de vos fils
Je m'inquiète ; où donc sont-ils ?

LA FEMME.

Les voici. Ça venez devant
Tous trois, sans nulle défiance,
Et faites bonne contenance.
L'un contre l'autre placez-vous,
Et ces chaperons tirez tous ;
Il ne fait froid.

LE ROI.

Ma mie, ôtez de cet endroit
La table où j'ai pris mon repas.
Bel hôte ne me mentez pas :
Qui sont ces enfants ? Sans mentir,
Mon cœur ne saurait consentir
A ce qu'ils soient de votre sang,
Ni que cette femme en son flanc
Les ait portés ; non, sur mon âme,
Ne puis le croire.

Le charbonnier lui raconte alors tout ce qu'il sait. Il revenait un jour de Saragosse (le choix de cette ville comme lieu de la scène, est-ce une allusion aux entreprises malheureuses des derniers Valois sur l'Aragon, aux prétentions de Charles de Valois sur ce royaume ? — Quoi qu'il en soit ce détail contribue pour sa part à donner à la pièce une couleur historique). Les enfants étaient étendus l'un près de l'autre à la renverse sur un lit de fougère ; il les a recueillis et fait baptiser. S'ils le nomment leur père, c'est par reconnaissance, mais, ajoute-t-il,

Dieu veuille que leur sort s'éclaire
Et que je sache assurément
S'ils ont père, mère ou parent;
Car si savoir je le pouvais,
Quel bonheur j'en ressentirais!
Mais, sire, je vous vois pleurer ?
Pour Dieu, daignez me pardonner,
Si contre votre Majesté
J'ai fait ou dit : en vérité
Nul mal n'y pense.

LE ROI.

Non, mais j'avais en souvenance
Un fait qui dans le temps advint,
Duquel jamais ne me souvint
Que de pitié je ne pleurasse.
Ça! je veux que sans plus d'espace
Ces enfants me fassent convoi.
Avec eux accompagnez-moi,
Tant que je sois en Saragosse,
Là je vous ferai, par saint Josse,
Noble présent.

On arrive au palais où une fille de la reine, interrogée, achève de révéler au roi tout ce qu'avait pressenti son cœur de père. Attaqué par les Sarrasins, il fait vœu, s'il en triomphe, d'aller en pèlerinage au Saint-Sépulcre. C'est en s'y rendant qu'il retrouve Osanne sous l'habit d'une servante qui lui présente l'eau à laver les mains, et se fait reconnaître à l'anneau qu'elle met à son doigt. Nous avons déjà vu l'équivalent de cette scène, belle et simple comme un souvenir de l'*Iliade*.

L'intérêt historique et national que nous avons vu poindre dans cette pièce apparaît dans la suivante avec un caractère plus marqué, et s'y associe à une certaine fécondité d'imagination. Elle a pour titre : « Comment le roi Clovis se fit chrestienner à la requête de Clotilde, sa femme. » A première vue, rien n'y rappelle ces beaux

récits où l'histoire moderne ranime les siècles oubliés par la double puissance du style et de l'érudition. Nous verrons plus loin qu'elle n'est pas aussi dénuée qu'elle le paraît de ce qu'on nomme la couleur locale. Avouons cependant que l'exactitude historique paraît d'abord assez peu respectée. Clotilde, nièce de Gondebaud, est une jeune personne de haut parage qui se rend au « moustier » à l'heure de l'office, suivie de sa demoiselle qui porte son livre d'heures et devise avec sa maîtresse. Parmi les pauvres qui attendent celle-ci au passage, s'est placé un envoyé de Clovis, dissimulant sous les guenilles d'un mendiant sa qualité d'ambassadeur. Il baise la main qui lui fait l'aumône, tire le manteau de Clotilde, et, en attirant ainsi son attention, se fait appeler près d'elle; il lui remet alors les présents et lui déclare les sentiments de son maître. Elle refuse les uns et ne repousse pas les autres, mais elle fait connaître à quel prix elle y répondra : c'est que son futur époux se fera chrétien. Elle obtient du moins la permission de faire baptiser ses enfants. Puis Clovis, investi de ses droits sur l'héritage paternel injustement ravi et détenu, part pour la conquête de la Bourgogne bientôt suivie d'une seconde expédition. Pendant cette double absence de son époux, Clotilde devient mère deux fois, à très-peu d'intervalle, ce qui suppose que l'auteur traite fort cavalièrement la règle de l'unité de jour.

Le premier enfant meurt. Clovis en accuse la pernicieuse influence du baptême, mais la mère s'élève au-dessus de sa douleur pour lui répondre :

> Grâces à Dieu quand m'a fait digne
> Qu'en sa gloire, mon premier hoir
> A daigné prendre et recevoir.

Le second enfant tombe malade à son tour. Clotilde prie avec ferveur, le ciel s'ouvre, la Vierge et les Saints s'inclinent vers le berceau, les Anges l'entourent en chantant « un rondel, » et un sourire entr'ouvre les lèvres de l'enfant. La nourrice s'en aperçoit et s'écrie toute joyeuse :

Or véez, comment il ouvre
Doulcement, Madame, la bouche
En riant; n'a mal qui le touche.
Ce tiens-je, dame.

Clovis, touché par ce bienfait du ciel, promet d'embrasser le christianisme, et tient sa promesse sur le champ de bataille de Tolbiac. Baptisé par l'évêque de Reims, il est sacré avec l'huile de la sainte ampoule qu'un « coulon » apporte du ciel. « Qu'est-ce que je flaire si bon », s'écrie le néophyte, puis il écoute les graves enseignements de l'évêque, empreints déjà de cette austérité morale et de ce dévouement aux intérêts publics qui devaient recevoir du génie de Racine, faisant parler le grand-prêtre Joad, une si imposante expression. Ces diverses scènes sont bien tronquées, mais l'ensemble offre un sentiment religieux très-accusé, l'accent de la foi allié à la dignité du ton, une gravité pathétique. Elles ont, d'ailleurs, un autre mérite, c'est de ressembler d'assez près au récit de Grégoire de Tours. Ce Clovis qui a des espions dans les cours des petits rois ses voisins, qui, sur la première nouvelle mandée par l'un d'eux, songe à épouser Clotilde sans la connaître, qui, apprenant à quelles conditions elle met son consentement, s'assied pour réfléchir, comme un homme peu habitué à ce travail, ces pauvres qui assiégent Clotilde et se rangent sur son passage, cet ambassadeur en habit de mendiant qui, sous prétexte de

baiser la main qui l'assiste, échange avec la jeune fille des signes d'intelligence et se ménage une entrevue, Clotilde, à la fois prévoyante et dissimulée, qui veut un puissant époux, mais un époux chrétien, et qui ménage du même coup son bonheur, ses intérêts et son devoir, en poussant Clovis à réclamer l'héritage ravi par son oncle, à venger son père et sa mère assassinés; Gondebaud, non moins avisé, qui détourne par des présents l'effet des menaces de Clovis, et se fait tributaire pour n'être point conquis, tout cela c'est de l'histoire; tous ces détails ou des détails analogues se retrouvent dans l'historien des Francs, comme aussi tout ce qui concerne les deux enfants baptisés malgré Clovis. Le premier qu'il appelle Ingomire s'appelle Nigomire dans la pièce; le second se nomme Clodomir de part et d'autre. La mort de l'aîné arrache au roi une plainte assez vive et mêlée de reproches, Clotilde y oppose le langage d'une résignation toute chrétienne; sa réponse, comme le dialogue qui s'engage au sujet du second enfant, sont textuellement empruntés à Grégoire de Tours. Il en est de même de cette conversion fondée sur des motifs d'intérêt, et provoquée par ce raisonnement grossier, mais juste, que les dieux païens ayant prouvé leur impuissance, il est sage de recourir au Dieu que Clotilde invoque et au nom duquel elle répond de la victoire. Il n'est pas jusqu'au naïf étonnement du catéchumène, aspirant le parfum de la sainte ampoule, qui ne soit un souvenir de notre premier livre historique. On y lit, en effet : « Tout le temple fut embaumé d'une odeur di-
« vine, et Dieu fit descendre sur les assistants une si
« grande grâce qu'ils se croyaient transportés au milieu
« des parfums du paradis. » Mais si le poète se con-

forme à l'histoire, j'entends l'histoire vraie, prise à sa source, avant que l'érudition ou le bel esprit n'en ait altéré la couleur et gâté la rude naïveté, il n'oublie pas ce qui devait sortir de ces humbles commencements, et comment déjà, dans cette barbarie persistante, malgré les leçons du christianisme, dans ces convoitises sanguinaires, dans cette civilisation à peine ébauchée, se trouvait contenue la France de l'avenir. Clovis est un roi; le nom de la France n'est prononcé qu'avec respect; une majesté anticipée rayonne sur le front du chef de bandes à peine échappé des forêts de la Germanie. Voici, par exemple, en quels termes Aurélien, son ambassadeur, parle à Clotilde de l'alliance qu'elle va contracter :

> Nous allons où vous trouverez
> Celui à qui femme serez,
> Et qui tant vous honorera
> Que reine être il vous fera
> De tel royaume comme est France,
> Qui est, ce tien-je, sans doubtance,
> Plus renommée qu'autre terre.

Au moment où le roi se présente au baptême, saint Remi demande quel nom portera le nouveau héritier. Un chevalier s'écrie :

> Loïs,
> C'est biau nom, sire.

C'est un beau nom en effet, et c'est une heureuse idée d'avoir uni ces deux grandes figures de notre histoire en nous montrant, dans le barbare à peine converti, l'ancêtre, le précurseur nécessaire du grand roi et du grand saint en qui se résument tous les titres de gloire de la vieille France, à qui se rattachent nos premiers souvenirs de paix, d'ordre et de liberté.

En résumé, dans ce théâtre du XIV[e] siècle dont nous venons d'évoquer l'image nécessairement un peu confuse, malgré l'inhabileté profonde des écrivains inconnus dont les œuvres s'y produisent, il y a quelques beautés à relever, quelques leçons à recueillir. A défaut de l'art, on y rencontre ce que l'art même poursuit de ses plus constants efforts, des traits de vérité, du naturel. A défaut d'action, car on ne saurait appeler action ce va-et-vient perpétuel de sergents, de messagers, de hérauts d'armes, ces expéditions accomplies en quelques secondes, ces voyages lointains qui se bornent à traverser la scène de gauche à droite ou de droite à gauche; à défaut de caractères, je ne dis pas compris et profondément étudiés, mais seulement esquissés et entrevus; à défaut de ces combinaisons dramatiques ou de ces grandes beautés morales qui produisent au plus haut degré l'impression du pathétique ou le sentiment de l'admiration, nous avons rencontré des situations tellement vraies, tellement conformes aux besoins de la scène que la tradition les a souvent reproduites. Ces vieilles reines qui détestent la jeune épouse dont l'ascendant paralysera leur influence, ne sont-elles pas de la race des Cléopâtre et des Agrippine? Ces victimes si noblement résignées de la calomnie et de la persécution domestique ne sont-elles point sœurs des Andromaque, des Esther et des Cordélia? plus belles, plus généreuses encore lorsque atteignant à ces hauteurs où s'élèvent, soit par l'effet de la raison, soit par celui de la charité, la clémence d'Auguste et le dévouement de Polyeucte, elles intercèdent pour leurs ennemis et leur apportent le salut. Mais ce qu'il faut admirer encore plus c'est, malgré le côté superstitieux que nous avons déjà signalé, malgré l'étroitesse de vues

qui s'y mêle et la défigure, cette constante préoccupation de la justice, ce besoin d'assurer son triomphe par des réparations où la main de Dieu se découvre. La littérature dramatique vit de trois éléments principaux : l'action, la vérité, la justice. L'action qui lui donne son nom doit animer tous ses développements; sans une action soutenue, aux incidents logiquement enchaînés, multipliés sans confusion et concourant à l'événement définitif, la vie se retire du théâtre. Sans la vérité puisée aux sources historiques, l'intérêt s'affaiblit ou s'éloigne. Quelque brillantes fictions que le génie substitue aux faits et aux couleurs de l'histoire, nous nous disons : tout cela n'est point nous, tout cela n'a point vécu. Sans la justice enfin, une sourde protestation s'élève en nous contre les iniquités du hasard, contre les succès illégitimes et les malheurs sans dédommagement. Et comme la justice de la terre est toujours impuissante à établir cette exacte répartition du mérite et du prix attribué aux actions humaines, il faut bien que celle d'en haut se montre ou se laisse entrevoir, qu'elle tresse sur un échafaud sanglant la couronne de gloire réservée à Polyeucte ou fasse sortir des lèvres de Jeanne d'Arc expirante un mot d'éternelle espérance. Honneur donc à nos vieux écrivains pour avoir compris cette triple vérité, pour avoir, par une action multiple, ménagé au drame ces vastes espaces nécessaires au libre jeu des événements, au développement des fortunes humaines. Horace l'a dit autrefois : le châtiment suit le crime d'un pied boiteux. Plus lentement encore marche la récompense sur les traces de la vertu; il faut donc leur laisser le temps d'atteindre à leur but, et vingt-quatre heures sont loin d'y suffire. Louons aussi ces naïfs inventeurs

pour la place qu'ils ont faite à l'histoire nationale, à celle qui touche et remue les masses populaires et associe à nos plaisirs, comme pour les ennoblir et les consacrer, un sentiment de patriotisme. Qu'ils soient loués surtout d'avoir montré au-dessus du mouvement confus des passions et des aventures dont la terre est le théâtre, la justice éternelle qui veille et se réserve le dernier mot. On a dit, de nos jours, que les sciences peuvent se passer de Dieu. Nous croyons plus volontiers, avec le chancelier Bâcon, avec l'illustre Biot, que la pensée religieuse est l'arome qui les empêche de se corrompre et l'appui qui prévient leurs écarts. Mais ce qu'on peut affirmer sans hésitation c'est que la littérature, surtout dans les deux genres voisins de l'histoire et du théâtre, ne saurait effacer son nom sans devenir un jeu stérile, un bizarre amalgame de faits sans suite et sans explication suffisante, une énigme qui ne vaut pas la peine d'être devinée.

CHAPITRE VIII

PIERRE DE LA BROSSE. — AUCASSIN ET NICOLETTE. LE THÉATRE DES MYSTÈRES.

Nous avons vu le théâtre hiératique associé, dans les églises et les monastères, aux cérémonies sacrées, intéresser le sacerdoce à tous les degrés dans une action véritablement dramatique, y mêler la voix du peuple dans ces proses qui sont le véritable chœur de cette tragédie liturgique, se transformer bientôt, à Gandersheim, à Saint-Benoît-sur-Loire, en compositions d'un mouvement plus libre et d'une forme plus littéraire. Transporté dès lors sur une scène distincte, il nous a présenté l'alliance d'un certain fonds historique et des traditions religieuses avec de poétiques réminiscences de l'antiquité. La langue vulgaire ayant envahi, dans le courant du XIIe siècle, ce domaine jusque-là interdit aux profanes, nous avons vu s'y produire tous les genres de poésie qui représentent parmi nous le plus complet développement de l'art dramatique, la tragédie avec Rutebeuf, le drame avec Jean Bodel, la pastorale et le poème lyrique avec Adam de la Halle, les féeries de l'opéra dans le *Jeu d'Adam* ou de la Feuillée, et jusqu'à la chan-

sonnette mêlée de paroles dans le *Dict de l'Herberie*. Quelques critiques (1) grossiraient volontiers cette liste en y ajoutant deux œuvres qu'il faut au moins mentionner, pour être sûr de n'avoir omis aucun genre ni laissé dans l'ombre aucun essai. La première est un dialogue à trois personnages, intitulé : « *De Pierre de la Broche qui dispute à la Fortune pardevant Raison.* » Aucun sujet ne convenait mieux sans doute à la scène, telle surtout que nous l'a présentée le XIVe siècle, demandant au romanesque et à la chevalerie de nouveaux éléments d'intérêt, que cette étrange aventure d'une reine de France accusée d'homicide et d'un accusateur convaincu de félonie par le duel en champ clos, ou, comme on disait, par le jugement de Dieu. Mais c'est précisément parce que le drame était contenu par avance dans le fait historique, que nous ne saurions rapporter au genre dramatique une œuvre où l'on a négligé de l'en tirer. La pièce dont il s'agit est une dispute entre le ministre déchu de Philippe III et la Fortune qu'il accuse de l'avoir enivré d'espérances trompeuses, pour le conduire à l'abîme. La Fortune lui répond que ses malheurs sont la conséquence et le juste prix de ses fautes, et son langage ne manque ni de couleur, ni de cette éloquence qui se compose surtout de bon sens et de fermeté.

Pierre, Pierre, si tu pensais
Où je te pris, en quel état,
Je crois que jamais ne ferais
Contre moi tel cri, tel débat.
Pauvre homme étais, plein de misère,
Quand je te mis en si haut rang.

(1) MM. Roquefort et A. Jubinal.

Tu me maudis, me fais la guerre ;
Ainsi s'acquitte le méchant...

Pauvre homme étais, dis-je, en mépris,
Sans honneurs, sans bien ni puissance,
Quand je te mis en si haut prix
Que tu fus maître de la France.
Par ton orgueil tu t'es mépris ;
Mais bon droit en a pris vengeance,
Et ta fausseté t'a surpris :
Pourquoi me faire noise et tance ?

Pierre, je ne t'ai pas ôté
Ta richesse ni ta puissance,
Mais ta fausseté bien prouvée
T'a mis en cette méchéance.
Peu s'en faut que n'aies outragé
La couronne et le roi de France,
Et sans raison as diffamé
La reine qui tant a vaillance.

Garder devais loyalement
Ton seigneur lige et maintenir,
Et tu l'as servi faussement ;
Tu cuidais le faire mourir.
Or, tu fis par ce jugement
A la mort maint homme venir.
Bien doit avoir mauvais paiement
Qui veut telle œuvre maintenir...

Tu commis trop d'iniquités ;
Justice t'en fait compte rendre.
Si tu perds par ta fausseté,
Tu ne dois pas à moi t'en prendre...

Fortune achève son apologie par un très mauvais jeu de mots. Elle est ainsi appelée, dit-elle, parce qu'elle fait tomber les forts. Elle en appelle enfin à l'arbitrage de raison qui décide en sa faveur.

Assurément, l'accent dramatique se fait sentir, et dans les amères récriminations du favori déchu, et dans

la vigoureuse répartie de la Fortune. Mais cet accent se retrouve, avec la forme dialoguée, dans beaucoup d'autres compositions dont on n'a point songé à grossir le répertoire dramatique, témoin la fable de La Fontaine intitulée : *L'injustice et l'ingratitude des hommes envers la Fortune,* » qui présente, avec un exemple analogue, les mêmes arguments et aboutit à la même conclusion.

Le bien nous le faisons : le mal, c'est la fortune.
L'homme a toujours raison, le destin toujours tort.

On a voulu comprendre également parmi les essais destinés à la scène, un roman de cette époque (1) : *Aucassin et Nicolette.* C'est un récit plein de grâce et de fraîcheur, où deux jeunes gens persécutés finissent par se rapprocher au terme de longues épreuves, et trouvent dans leur union tardive un bonheur d'autant plus vif qu'ils ne l'espéraient plus. Emprisonnée par la prévoyance du comte Garin et la connivence de son vassal, le vicomte de Beaucaire, Nicolette n'a de pensée, d'inquiétude que pour Aucassin ; celui-ci, de son côté, veut, quoi qu'il arrive, rester fidèle à Nicolette, et met au prix d'une entrevue de quelques instants le secours que son père lui demande contre un puissant voisin, Bongars, comte de Valence. Aucassin le bat, le ramène prisonnier, après l'avoir enlevé par le nasal de son heaume ; et comme son père, à peine délivré, retire sa parole, il rend la liberté au vaincu et l'oblige par serment à commettre tous les ravages possibles sur les terres du parjure. En punition de ces audacieuses représailles, Aucassin est mis en prison dans un cellier souterrain. Nicolette, qui

(1) Composé sous le règne de saint Louis, vers le milieu du XIIIe siècle. *(Hist. litt. de France,* vol. XVI).

s'est évadée de sa tour, le retrouve et le réconforte par de douces paroles, puis elle franchit les fossés de la ville, et se sauve dans un bois où son adresse lui ménage une rencontre avec Aucassin, dans la cabane de feuillages et de fleurs qu'elle a dressée pour cette entrevue. Les deux amants réunis se rendent à la mer. Une tempête les jette à Torelore, royaume bizarre où la guerre est faite par les femmes. Aussi les Sarrasins n'ont point de peine à s'en emparer. Aucassin, enlevé par eux, est déposé sur un vaisseau, Nicolette sur un autre; une nouvelle tempête qui les sépare ramène Aucassin à Beaucaire, où il prend possession du pouvoir demeuré vacant par la mort de ses parents. Un jour, un ménétrier maure se présente; il chante l'histoire de ses amours si traversées. Aucassin s'attendrit et pleure. Nicolette, car c'est elle, se retire chez la vicomtesse de Beaucaire qui l'avait recueillie dans son enfance, fait disparaître la couleur noire qui la défigurait et revient vers Aucassin.

Dame de Beaucaire en fit,
Puis vesquirent-ils mains dis,
Et menèrent leurs délis.

Ce roman, car c'est plus qu'un fabliau, est mêlé de paroles et de chants. Le jongleur alterne avec le ménestrel, et l'auteur a soin de les avertir par des indications de ce genre : « Or se cantent, or dient, or fabloient. » Malgré la meilleure intention du monde, on ne saurait voir ici une pièce de théâtre. L'auteur inconnu ne connaissait pas l'industrie moderne qui consiste à découper un drame ou une comédie dans une nouvelle bien accueillie du public. Puisqu'il ne l'a pas fait, prenons l'histoire d'Aucassin et Nicolette pour ce qu'elle est, pour un roman plein d'élégance et de fraîcheur, et tenons-nous

en garde contre deux systèmes opposés : l'un qui consiste à mettre la poésie dramatique partout, l'autre qui ne la retrouve nulle part. En effet, par une supposition plus hardie que la précédente, on a élevé des doutes, que rien ne justifie, sur la destination de presque tous les ouvrages dont il a été parlé jusqu'à présent. On s'est demandé s'ils avaient été, ou non, composés pour la scène. La réponse est évidente. Ces ouvrages se répartissent en quatre classes : drames liturgiques, drames monastiques, jeux de saint Nicolas, miracles de Notre-Dame. Il ne reste, en dehors de cette classification, que les pièces composées par Adam de la Halle, nous savons comment et à quelle intention. Il est trop clair qu'il n'aurait pas composé, soit pour ses amis d'Arras, soit pour Robert d'Anjou, des divertissements qui ne s'adressaient ni aux yeux ni aux oreilles, agencé le dialogue, écrit la musique, pour laisser le tout en portefeuille et procurer à quelques amateurs un solitaire amusement. Les drames liturgiques avaient un théâtre, nous le savons. Il n'était pas dans l'église; il était l'église même. Ceux qui se jouaient dans les monastères y trouvaient partout de commodes emplacements et des scènes toutes disposées. Elles se déplaçaient avec les phases de l'action et souvent ces mouvements sont si exactement indiqués qu'il est impossible de s'y méprendre. Dans le manuscrit de Saint-Benoît, la pièce du *Massacre des Innocents* commence par une procession d'enfants qui défilent en chantant sous les arceaux du monastère : « *gradientes per monasterium,* » précédés de l'agneau mystique. Cet agneau doit disparaître au moment du massacre : « *subtrahatur agnus clam.* » Dans d'autres passages, il est dit que saint Joseph devra quitter sa

couche, « *surgens de strato;* » Hérode s'élancer de son trône, « *de solio prosiliens.* » Des scènes muettes sont indiquées ailleurs. Ainsi, dans le miracle de Gétron retrouvant son fils, la mère va prier à l'église, après quoi, dit le texte intercalaire, elle se rend à sa maison pour y dresser une table et y recevoir les pauvres et les clercs : « *Exeat ab ecclesia et eat in domum suam et paret mensam, et super mensam panem et vinum, unde clerici et pauperes reficiantur.* » Pendant qu'ils mangent, « *quibus vocatis et comedere incipientibus,* » un dialogue s'engage à la partie opposée du théâtre. Un peu plus loin le miracle s'accomplit par un jeu de scène plus surprenant encore. Un personnage figurant saint Nicolas s'avance, saisit l'enfant qui tenait une coupe et s'apprêtait à remplir son office d'échanson à la table du roi vainqueur, le ramène dans son pays, c'est-à-dire à l'autre extrémité des planches, le place devant la porte de la ville et disparaît sans mot dire.

Les jeux de saint Nicolas, en langue vulgaire, ne précisent pas moins exactement les détails de la mise en scène, témoin l'invitation que Jean Bodel, en terminant son prologue, adresse aux spectateurs pour en obtenir du silence. Ajoutons que toutes ces pièces se terminent, suivant l'heure, par un *Te Deum* ou un *Magnificat.* Dans le mystère de Daniel, c'est le roi Darius qui, comme personnage principal et plus apparent, est nommément désigné pour entonner l'un ou l'autre selon l'occurrence. Dans les miracles de Notre-Dame, on rencontre souvent des parenthèses comme celles-ci : « Ici ils boivent sans rien dire. Ici ils se combattent. Ici ils s'embrassent sans rien dire et se pâment. Ici l'un fait semblant de se confesser, et l'autre de l'absoudre. » Ailleurs les personna-

ges assistent au sermon, et on ne saurait douter que ce sermon, réellement prononcé, ne fît une sorte de pieux intermède, car il est quelquefois inséré textuellement dans la pièce, et le dernier mot rime avec le premier de la tirade qui suit. D'autres preuves seraient superflues et nous aurions pu les abréger en nous en tenant à la réflexion suivante. Tout ce théâtre, s'il avait été composé pour la lecture, et non pour la scène, présenterait une fiction persistante, un mensonge systématique et indéfiniment prolongé dont ces âges grossiers étaient incapables.

Des ouvrages de cette nature et de cette étendue, des tragédies de cabinet dont l'ensemble suffit à remplir plusieurs gros volumes, ne se concevraient pas à cette époque. C'est affaire aux siècles de décadence, qui suppléent par la nouveauté des combinaisons à la stérilité des genres épuisés, d'imaginer un drame sans acteurs, une tragédie qui se lit et ne se voit pas. En pareil cas, l'œuvre porte en elle les indices de sa destination. L'esprit de Sénèque, l'érudition qu'il étale si complaisamment, les descriptions qu'il détaille avec un soin si curieux, son style tout hérissé de sentences et de mots ingénieux, sont autant de moyens d'exciter les applaudissements d'un public lettré, autant d'effets perdus à la représentation. Ici, nous trouvons tout l'opposé : des compositions naïves et prolixes, où manquent surtout le style et le relief, où le principal intérêt consiste le plus souvent dans un rapport aussi exact que possible entre la chose et l'image qu'en offre la scène, où rien n'est donné à l'étalage de l'esprit, tout à la ressemblance poussée jusqu'à la plus fastidieuse exactitude. Quels que soient les auteurs des pièces qui nous occupent, jamais auteurs

ne furent moins préoccupés d'eux-mêmes et plus disposés à s'effacer, pour ne laisser voir que leur sujet. Il s'agit moins pour eux de satisfaire à ce besoin de publicité qui sollicite le talent à produire, et à s'apprécier dans le succès de son œuvre, que de prêter un concours utile, et peut-être intéressé, à quelque grand divertissement populaire; en un mot la représentation n'est pas faite pour mettre en lumière une œuvre d'art, c'est l'œuvre qui est composée en vue de la représentation. S'il restait un doute à cet égard, il suffirait pour le dissiper de se rappeler avec quels soins minutieux sont indiqués les mouvements, les entrées et les sorties. Sils n'ont pas été joués, je le répète, cette exactitude, dans les indications mêlées au texte ou placées en dehors, qui ne se dément pas d'un bout à l'autre de ces longs ouvrages, indiquerait dans ce théâtre une persistance à feindre dont nous ne serions pas capables et qui devait être absolument inconnue au Moyen-Age.

Et non-seulement une scène était toujours ouverte et dressée pour la représentation de ces jeux, de ces miracles emprutés à la légende ou à la tradition, mais une autre scène s'établissait, qui devait bientôt, par voie de concurrence et de perfectionnement, faire disparaître la première. Le théâtre aristocratique existait déjà ou se préparait dans ces fêtes de la noblesse, tournois, pas d'armes, cours plénières, banquets où le luxe de la table commençait à chercher dans l'emploi des arts un complément plus délicat. Sous le nom d'entrées ou d'entremets s'exécutaient à l'aide de machines des espèces d'actions théâtrales. En 1378, le roi Charles V recevant à Paris l'empereur Charles IV son oncle, fait représenter en son honneur un simulacre de la première croisade. Pierre

l'Hermite y paraît à la tête des croisés, sur un vaisseau mobile qui traverse la salle et conduit les pèlerins au pied des murs de Jérusalem, dont les Sarrasins sont expulsés après un vigoureux assaut. Le sacre d'Henri VI d'Angleterre, comme roi de France, servit également de prétexte à beaucoup de spectacles du même genre, et l'histoire a consigné le récit du banquet dans lequel Philippe de Bourgogne fit en 1453, au lendemain de la chute de Constantinople, ce vœu solennel et malheureusement trop tardif d'aller délivrer les chrétiens d'Orient. Sans parler des églises en miniature, des vaisseaux mécaniques, des fontaines merveilleuses, des monstrueux pâtés renfermant un orchestre, et autres enfantillages aussi dispendieux que naïfs, on y vit la sainte Eglise vêtue d'habits de deuil, dont les plaintes excitèrent un enthousiasme auquel le grand duc s'associa en jurant Dieu, les dames et le faisan, qu'il irait combattre les infidèles.

Quant au peuple, sa place était prête aussi, ou plutôt déjà conquise dans les solennités de l'art dramatique, et il n'avait même plus à inventer le théâtre où se produisaient les mystères. Depuis longtemps il concourait activement à la splendeur de ces royales entrées si multipliées à cette époque. Charles VI en 1380, Isabeau de Bavière en 1385, Henri VI en 1423, Charles VII en 1439, Louis XI en 1461, Anne de Bretagne en 1491 furent accueillis à leur passage par des pantomimes et des exhibitions fort somptueuses, au témoignage de Monstrelet, de Froissart, de Jean de Troyes et d'Alain Chartier. Mais ce qu'il importe de remarquer, c'est que le peuple en faisait les frais. En 1313, aux fêtes données par Philippe le Bel, pour célébrer l'admission de ses enfants à l'ordre de la chevalerie, ce sont les tisserands qui se

chargent de la partie dramatique, en compagnie des corroyeurs. Ceux-ci représentent les aventures de Renart et montrent sous tous les costumes, même les plus vénérés, ce type de la fourberie triomphante; ceux-là se chargent, d'interpréter un programme où se retrouve en abrégé toute la littérature des mystères, du moins si l'on en juge par le résumé assez confus qu'en fait dans les vers suivants la chronique versifiée de Godefroid de Paris.

Là vit-on Dieu et ses apostres
Qui disoient leurs patenostres.
Et là les Innocents occire
Et saint Jehan metre à martyre...
Hérode et Cayphas en mitre
Et Renart chanter une espitre
Là fut veu et evangile.
Et d'autre part Adam et Eve
Et Pilate qui ses mains léve...
Tout ce que firent tisserants.
Corroïers aussi contrefirent.
Qui leur entente en ce bien mirent,
La vie de Renart, sans faille,
Qui menjoit et poucins et paille.
Mestre Renart i fut evesque
Veu et pape et archevesque.

A l'entrée d'Isabeau de Bavière, devant le monastère de la Trinité, fut représenté le pas d'armes du roi Saladin, « et là, dit Froissart, y eut par esbatement grande bataille et dura un bon espace, » ce qui suppose un concours d'acteurs et de figurants recrutés dans les rangs populaires. Au sacre d'Henri VI, d'autres figurants jouent des pantomimes telles que la nativité de Notre-Dame, son mariage, l'adoration des Rois, la légende de saint Denis. Charles VII est accueilli de même dans sa capitale reconquise. A l'entrée d'Anne de Bretagne, ce

sont les fripiers qui se chargent de représenter la scène des Mages, les cinq Annes de l'Ecriture et d'autres sujets analogues. Mais, chose remarquable, comme cette variété de sujets aurait pu jeter quelque incertitude dans l'esprit des spectateurs, un interprète était chargé d'en faire à haute voix l'explication. Nous touchons à l'établissement du premier théâtre fixe, à l'apparition de cette confrérie d'artisans qui se réunissait en 1338 à Saint-Maur-les-Fossés, près Vincennes, pour jouer un mystère de la Passion. La chose n'était pas entièrement nouvelle, puisque l'entrée de Louis XI avait été signalée par une représentation muette du même mystère, et celle de Charles VII par une suite de tableaux vivants qui reproduisaient toute la suite des faits racontés dans le Nouveau Testament. La nouveauté consistait dans l'union du récit et du dialogue avec la mise en scène. Comment les confrères de la Passion y avaient-ils été conduits? Suivant la version des frères Parfait reproduite par Boileau dans ces vers si connus de l'*Art poétique,*

> De pèlerins, dit-on, une troupe grossière
> En public, à Paris, y parut la première.

les confrères de Saint-Maur auraient transporté sur la scène les récits, les chants et les dialogues que l'on faisait entendre au retour des saints lieux, pour édifier la foule et faire appel à sa générosité. Une explication plus vraisemblable nous montre la nouvelle confrérie succédant à une autre association purement profane établie, dès le temps de saint Louis, dans la rue Saint-Julien-des-Ménétriers. Seulement, ce que ces ménétriers ou jongleurs se contentaient de réciter, leurs successeurs, combinant l'emploi de la parole avec la panto-

mime, l'introduisirent sur le théâtre. Ce fait si simple devait avoir une portée considérable. On sortait enfin de tout ce répertoire demi-sacré, demi-profane, de ces féeries, de ces légendes, de ces miracles apocryphes, où le théâtre s'était renfermé jusque-là. C'était à la grande source du merveilleux chrétien, à cette source où ont été puiser les plus grands génies des temps modernes, Dante, Milton, Klopstock, que les grossiers artisans de Saint-Maur allaient directement s'adresser, par une hardiesse heureuse, et qui eût été singulièrement féconde en de plus heureuses mains. C'était apparemment cette innovation qui parut suspecte au prévôt des marchands, plutôt encore que celle qui consistait à jouer dans un lieu fermé, en exigeant une rétribution des spectateurs. On sait qu'après s'être régulièrement constituée, la nouvelle société en appela du prévôt qui la condamnait au roi de France. Charles VI, à qui tous les moyens étaient bons pour se désennuyer, dans les intervalles de sombre tristesse qui alternaient avec ses accès de folie, parut à ces représentations, et le 4 décembre 1402, à la requête des trois maîtres ou gouverneurs de la confrérie, il lui octroya les lettres-patentes qui l'autorisaient à ouvrir dans Paris le théâtre où se joueraient les comédies pieuses, dites *mystères et moralités*. Ainsi, la première salle de spectacle s'ouvrit à l'hôtel de la Trinité, près de la porte Saint-Denis, au profit des confrères de la Passion, pourvus d'un privilége dont ils devaient conserver le bénéfice exclusif jusqu'en plein XVII[e] siècle. Nous ne parlerons ici que pour mémoire des associations fondées dans un but analogue, mais avec un caractère plus profane; tels furent les clercs de la Basoche établis dès le temps de Philippe le Bel, se consacrant à la représenta-

tion des farces et des moralités, supprimés pour cause d'indépendance et d'opposition de 1476 à 1497, rétablis par Louis XII, trop soucieux du bien de son peuple pour craindre la liberté de langage chez ceux qui se chargeaient de lui en faire entendre les vœux, supprimés de nouveau, sous peine de la hart, par le gouvernement de François Ier. En 1380 s'était établie la société rivale des enfants sans souci qui constituèrent, au commencement du règne de Charles VI, un royaume de la Sottise où leur chef, le prince des Sots, occupait le rang suprême (1). On sait comment les enfants sans souci s'associèrent aux confrères de la Passion, pour réchauffer de leur entrain l'intérêt attiédi des mystères, et comment ce rapprochement ouvrit la porte à des profanations qui, en l'année 1539, entraînèrent la commune expulsion des deux troupes de l'asile qu'on leur avait accordé à l'hôpital de la Trinité. Les confrères de la Passion se réfugièrent à l'hôtel des Flandres et y jouirent de leurs derniers triomphes. En 1542, la démolition de l'hôtel des Flandres les contraignit à un nouveau déplacement. Ils s'installèrent à l'hôtel de Bourgogne, où leur établissement ne fut terminé qu'en 1548. Mais il était trop tard pour y commencer avec succès une nouvelle carrière. L'année même où s'inaugurait le dernier théâtre des confrères de la Passion, un arrêt du parlement interdit

(1) Ce goût des associations dans un but de plaisir ou d'émulation littéraire était alors extrêmement répandu ; il suffit de rappeler, les connards d'Evreux. les fous de Clèves, la société de la mère folle établie à Dijon en 1381, et surtout ces puys ou chambres de rhétorique qui dans beaucoup de villes du Nord comme Rouen, Amiens, Caen, Dieppe. Abbeville, se rassemblaient aux principales fêtes de la sainte Vierge pour des concours de peinture et de poésie, des repas de corps et la représentation de mystères en rapport avec la solennité.

la représentation des mystères et ne toléra plus que celle des sujets « profanes, honnêtes et licites. » En même temps s'élevait un nouveau théâtre qui, répondant à l'enthousiasme universel qu'excitait la littérature ancienne, allait remettre en honneur tous les souvenirs de la Grèce et de Rome. Déjà Lazare de Baïf avait donné une *Electre* imitée de Sophocle, une *Hècube* empruntée à Euripide, et à quelques années de là, en 1552, Jodelle allait, aux applaudissements d'un auditoire d'élite convoqué au collége de Boncourt, faire jouer sa *Cléopâtre*, médiocre assortiment de déclamations, qui fut pourtant saluée comme une merveille et le point de départ d'une ère nouvelle dans les fastes de la littérature. Boileau lui-même paraît s'associer de loin à cet enthousiasme qui salua la résurrection du drame antique ; il constate du moins le fait et l'irrévocable déchéance du vieux répertoire, dans ces vers si connus :

Le savoir à la fin dissipant l'ignorance,
Fit voir de ce projet la dévote imprudence.
On chassa ces docteurs prèchant sans mission,
On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion.

Le milieu du XVI[e] siècle marque donc le terme fatal assigné à la littérature dramatique du Moyen-Age. Les confrères de la Passion conservèrent pourtant leur privilége et l'exploitèrent d'une manière assez lucrative. S'ils se taisaient, ils prélevaient du moins une dîme assez forte sur le labeur d'autrui. Les choses durèrent ainsi jusqu'en l'année 1615, où les comédiens de l'hôtel de Bourgogne présentèrent une requête au roi contre les confrères de la Passion devenus inutiles, préjudiciables et scandaleux ; ils obtinrent de Louis XIII l'arrêt qui les affranchissait de cette dépendance, et ainsi disparut, au

commencement du XVIIe siècle, le dernier vestige de cette institution si florissante au XVe. C'est à peine si l'on en retrouve une image affaiblie dans certains divertissements pieux, dont nos provinces du nord ont conservé l'usage et le goût jusqu'à nos jours. C'est en 1834 que la dernière confrérie de ce genre a dû renoncer, par un arrêté de l'évêque de Cambrai, à représenter la nativité et la mort du Sauveur ; cependant, l'année suivante, on retrouve encore des confrères de la Passion qui engagent à Lincelles une sorte de lutte contre les acteurs d'un village voisin et triomphent dans ce concours. Il y a, dit un témoin oculaire et un critique très autorisé, « des larmes et de l'onction dans quelques scènes de leur mystère. » En 1830, M. P. Douhaire retrouvait également, dans une ville des bords de la Loire, la passion représentée très sérieusement sur un théâtre de marionnettes, dernière et misérable transformation d'un genre de poésie qui avait passionné des multitudes, enfanté des œuvres considérables, et qui, mieux traité, aurait pu donner à la France ce qui nous a toujours manqué, un théâtre véritablement national et populaire. Etudions-en du moins les vestiges, afin d'y voir ce qu'il aurait pu être si, à la grandeur du sujet, eût répondu la maturité de la langue et le génie des écrivains. Arrêtons-nous d'abord à ces circonstances matérielles de la représentation qui peignent si bien le caractère et l'esprit de nos ancêtres.

Qu'était-ce donc qu'un mystère? Etait-ce un drame? Oui, car on y trouve tous les éléments essentiels du drame, la grandeur de l'événement, la variété des épisodes, la multiplicité des personnages, l'étendue et la mobilité de la scène, le rapprochement du sérieux et

du comique. Etait-ce une œuvre lyrique? On peut le croire, en voyant l'action faire souvent place à des chœurs, à des chants de toute nature, motets, rondeaux, triolets, hymnes sacrés. Etait-il sans rapport avec la poésie pastorale? Non sans doute, puisque les scènes entre bergers, les chansons et les entretiens rustiques y occupent une large place. Y trouve-t-on la comédie? Elle s'y rencontre, en effet, sous les formes les plus diverses : tantôt scènes domestiques, études de caractères, dialogues où l'ambition, la frivolité mondaine, le dépit des faux sages sont peints avec une vérité piquante, tantôt en farces désopilantes où figurent des buveurs, des fripons, des mendiants, des infirmes véritables ou supposés; pour tout dire en un mot, le mystère est une œuvre multiple où se rencontrent tous les genres et qui prend tous les tons. C'est la mise en scène de l'histoire sacrée ou profane, exactement reproduite avec tous ses traits authentiques, auxquels s'ajoutent tous les détails intermédiaires qu'elle permet de supposer, pour compléter le tissu d'une action aussi rapprochée que possible de la réalité qu'elle imite, soit par les incidents qu'elle rassemble, soit par la durée qu'elle comporte. Un mystère, au jugement de M. Sainte-Beuve, est une compilation dépourvue d'art et de conduite, offrant la réalité la plus minutieuse et la plus diffuse exactitude. Non-seulement on y trouve, sous des noms antiques et sacrés, les mœurs, la manière de vivre et de parler des bourgeois du Moyen-Age, non-seulement les rois et les grands n'y sont que des barons ayant autour d'eux tout un monde de varlets, de soudarts et de bourreaux, mais l'œuvre entière n'est qu'une longue chronique rimée où l'on ne sait rien sous-entendre, rien ré-

server à l'intérêt, rien sacrifier de ce qui déborde et de ce qui ennuie. En résumé, l'auteur y suit son texte, historique ou religieux, sacré ou profane, « chapitres par chapitres jusqu'à ce que la terre lui manque, et que le livre entier soit historié par personnages. »

Dans cette appréciation d'une exactitude trop rigoureuse, deux choses sont à relever : 1° Ce trop-plein, cette abondance luxuriante et surchargée sont des défauts sans doute, mais qui n'excluent pas une certaine grandeur et qui permettent à l'écrivain de se relever par intervalles. En ramassant tout dans le vaste champ qu'il exploite, il peut rencontrer bien et mal, et c'est ce qui arrive pour les mystères. Parmi les longueurs qui rebutent, surgissent tout à coup les beautés qui captivent et les situations qui intéressent. 2° Cette variété de tons et de manière pourrait être un défaut sensible à d'autres époques, quand l'art se plie au joug des règles et connaît la loi des proportions. Dans ces immenses compositions, où la forme dramatique s'unissait aux développements de l'épopée, cette variété était une condition indispensable de succès : elle pouvait seule conjurer la fatigue attachée à ces laborieux plaisirs qui absorbaient plusieurs journées et quelquefois plusieurs semaines. Concluons que le mystère était l'histoire transportée sur la scène, l'histoire devenue spectacle, et qu'il appliquait à cette transformation toutes les combinaisons littéraires employées avec une liberté illimitée.

Etant donnée une entreprise dramatique aussi considérable, une de ces compositions qu'on a justement comparées à des constructions cyclopéennes, nous comprendrons qu'il fallait beaucoup de temps, de dépense et de peine pour en préparer la représentation. Elle était pré-

cédée longtemps à l'avance d'un *cry* ou proclamation faite par la voix d'un héraut, qui convoquait tous les gens de bonne volonté à s'enrôler dans la troupe d'acteurs appelés à se répartir les rôles si nombreux que comprenait le mystère, depuis celui des personnes de la sainte Trinité jusqu'aux démons, diables et diablotins qui devaient peupler l'enfer. Le cri le plus célèbre est celui qui eut lieu, le jeudi 16 décembre 1540, à Paris. On y convoquait, à son de trompe, des acteurs de toute classe pour tous les rôles du mystère, on leur indiquait les lieux de réunion et tous les exercices préparatoires qui ne devaient pas exiger moins d'une année entière, on faisait enfin un appel à la générosité des personnes riches qui devaient prêter pour cette solennité tout ce qui, en fait de vêtements, d'armes et de bijoux, pouvait, sinon en compléter la vraisemblance, au moins en relever l'éclat.

Le jour de la représentation, ou plutôt l'époque, puisqu'elle comprenait nécessairement plusieurs journées consécutives, étant arrivé, tous les acteurs, revêtus de leurs costumes, défilaient à travers la ville ; ils donnaient un premier spectacle fort goûté de la foule et souvent remarquable, surtout à l'époque de la décadence des mystères, par un étalage de luxe et de splendeur dont nous avons peine à nous faire l'idée. On le comprendra si l'on songe que d'une part ce plaisir était populaire, universel, impatiemment attendu et que toutes les volontés conspiraient à en augmenter l'effet ; villes et châteaux, confréries et monastères, églises et particuliers contribuaient à parer la scène et les personnages des plus riches ornements. La représentation des *Actes des Apôtres* à Bourges, en 1536, représentation qui ne dura

pas moins de quarante jours, s'ouvrit, le dimanche 30 avril, par ce qu'on pourrait appeler une immense cavalcade où les plus somptueux costumes et les bijoux les plus rares étaient tellement prodigués, que même les rôles inférieurs participaient à ce luxe, au mépris de toute vraisemblance. Les douze apôtres y paraissaient vêtus de velours et de brocart. Quant à l'empereur Néron, debout au sommet d'un char triomphal, fièrement cambré, le poing sur la hanche, il se montrait vêtu de drap d'or, constellé de pierreries, coiffé d'un turban sur lequel étincelait la plus splendide aigrette. La pompe était terminée par l'exhibition d'un paradis de quatre-vingt-seize pieds carrés, tout chargé d'anges et de saints, tellement magnifique que le constructeur ne pouvait s'empêcher d'adresser cette apostrophe aux passants émerveillés : Regardez, voici le plus beau paradis que vous vîtes et verrez oncques. Mais, il faut le dire, quand le luxe extérieur, quand la partie qui n'a pour objet que d'offrir aux regards distraits un vain et fugitif amusement, prend ainsi le pas sur celle qui s'adresse à l'intelligence, les arts sont dans la voie d'un déclin rapide. C'est le symptôme le plus assuré de la décadence, comme le dit Horace :

Migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana (1).

La représentation de Bourges précédait de quelques années à peine le violent réquisitoire publié en 1542 par le procureur général du parlement de Paris contre les mystères et ceux qui les représentaient, gens de condition vile, menuisiers et vendeurs de poisson. Le sévère

(1) Le plaisir a délaissé l'oreille pour captiver, par les vains attraits de la scène, le regard distrait du spectateur.

magistrat, chez lequel on pressent déjà l'un de ces parlementaires jansénistes du XVIIIe siècle, signalait dans ces divertissements une multitude d'abus : cessation du service divin, refroidissement des charités et aumônes, impuretés, scandales et dérision des choses saintes. Coïncidant avec la difficile installation des confrères à l'hôtel de Bourgogne, et l'apparition d'un nouveau théâtre qui devait rassurer les consciences timorées par son caractère d'érudition classique, ces reproches exagérés sans doute, mais mérités en partie, qui émanaient de la plus haute autorité judiciaire, devaient hâter la ruine d'un art déjà bien compromis. Elle fut consommée, avons-nous dit, par l'interdiction des sujets sacrés en 1548. Mais le peuple persistait à soutenir de sa faveur un genre qui répondait à ses goûts, et s'était si profondément marqué de son esprit. Il continua donc à végéter dans l'ombre, non à Paris, où les confrères, réduits à jouer quelques moralités, finirent en 1588 par louer leur hôtel à des comédiens ambulants, mais en province où les foudres du parlement ne venaient plus l'atteindre, et n'avaient pas les mêmes prétextes à le poursuivre. Voici, par exemple, ce qui se passait en l'année 1596 dans la petite ville de Seurre, en Bourgogne. Les faits sont consignés dans un curieux procès-verbal extrait du registre des délibérations de la municipalité de cette ville et publié par M. A. Jubinal, dans la préface de son « *Recueil de Mystères inédits du XVe siècle.* » C'était celui de saint Martin, son patron, que voulait représenter la ville de Seurre, dans une intention toute morale ; car il est dit dans l'acte que les notables convoqués à cet effet « marchandèrent de faire et composer ung registre « ouquel serait couchée et déclairée par personnaiges,

« la vie Monseigneur saint Martin, en façon que, à la voir « jouer, le commun peuple pourrait voir et entendre fa- « cillement comment le noble patron dudit Seurre, en « son vivant, a véscu saintement et dévostement » (*Mystères inédits du XVe siècle,* publiés par A. Jubinal, t. Ier, p. XLIV).

On voit quelle était, même dans une petite ville, l'importance d'une solennité de ce genre, l'intérêt qu'elle excitait, l'empressement des populations à s'y rendre, celle des autorités à lui donner tout l'éclat et tout le succès possible, et surtout la pensée dont elles s'inspiraient en offrant au peuple ces spectacles destinés à encourager à la fois les sentiments religieux et le patriotisme local. La liste des acteurs n'est pas la partie la moins curieuse de la pièce que je viens de citer ; la plupart appartiennent à la bourgeoisie, quelques-uns au clergé. Le vicaire ou desservant de l'église remplit le rôle du père de saint Martin, celui du saint est confié à un personnage qui paraît de naissance noble, et l'on retrouve dans cette liste les noms de plusieurs notables qui ont pris part à la délibération précédente. L'un d'eux ne dédaigne même pas d'accepter le rôle assez ingrat de Burgibus, un des suppôts de Lucifer. Un autre détail à relever consiste dans la description des échafauds dressés sur le champ de foire. « Jamais, dit encore le procès-verbal, on n'avait vu de mémoire d'homme plus beaux eschaffaulx mieulx compassez, acoustrez en tapisserie, ni mieulx proportionnés qu'ils étaient. » Ce renseignement est d'autant plus utile à recueillir qu'on a beaucoup disserté et qu'on s'est beaucoup mépris sur la construction de la scène où se jouaient les mystères.

Les frères Parfait, auteurs d'une histoire du théâtre

français, ont émis et accrédité une opinion qui n'a pour elle ni la vraisemblance ni l'autorité des textes bien compris. Après avoir dit, ce que tout le monde admet, que le théâtre se subdivisait en trois parties figurant le ciel, la terre et l'enfer, que le premier étage offrait au regard un paradis composé de gradins concentriques au sommet desquels paraissait Dieu lui-même dont les attributs personnifiés siégeaient un peu plus bas, le reste des gradins étant occupé par une multitude d'anges en personne ou en figures, qu'au bas s'ouvrait l'enfer d'où s'élançaient les démons, véritable arsenal rempli de pièces d'artifice destinées à imiter l'éruption des flammes, et de couleuvrines « pour faire noise et tempête, » ils nous représentent la partie intermédiaire où devait être jouée l'action principale, comme une sorte de ruche avec ses rayons et ses cellules. Elle offrait, disent-ils, sous le nom d'*établies,* une série de divisions, aussi nombreuses que les localités désignées dans la pièce. Chacune de ces établies se subdivisait à son tour en autant de cases qu'il y avait de changements de lieu indiqués au livret : le tout aurait figuré une immense boîte à compartiments ouverte du côté des spectateurs, et les acteurs se seraient ainsi promenés du haut en bas, comme les pièces d'un jeu d'échec. Que ce système ait été essayé, on n'en saurait douter, puisque des textes précis l'établissent (1), mais qu'il ait été adopté d'une manière constante et définitive, c'est ce qu'on ne peut admettre. Il a figuré, comme d'autres, parmi les essais et les tâtonnements qui précèdent l'invention d'un procédé satisfaisant. Ainsi aux fêtes de Noël de

(1) A. Jubinal, *Mystères du XVe siècle.* — De La Villemarqué, *Le Mystère de Jésus en bas-breton.*

l'année 1474, on vit dresser à Rouen, sur la place du marché neuf, autant de théâtres distincts que l'action comportait d'épisodes, et les spectateurs durent se transporter de l'un à l'autre, en même temps que le spectacle. Ainsi à Angers on trouve, pour une représentation donnée en 1486. « Cinq eschaffauts à plusieurs étages couverts d'ardoises. »

L'auteur (1) à qui nous empruntons ces détails ajoute que la difficulté de dresser ces théâtres multiples fit adopter généralement la disposition par étages, chaque étage étant affecté à une ville ou à une province, par exemple, à Rome, à la Judée, etc. A cette théorie, M. P. Paris oppose des objections insolubles, et d'abord l'impossibilité d'y donner place aux nombreuses scènes qui se passent à l'extérieur. Comment y introduire, par exemple, celle des marchands expulsés du temple, à moins qu'on ne les précipite dans le vide, ou l'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem ? Il propose donc un système beaucoup plus raisonnable en même temps que plus conforme à l'ensemble des textes. Il rappelle que la plupart des scènes se passent au dehors, dans cette partie avancée qui forme entre les édifices une sorte de terrain vague où se rencontrent les personnages, suivant un usage constamment connu et pratiqué, et il nous donne du théâtre des mystères l'idée que voici. C'est une immense construction dressée partout où se présente un emplacement commode ; nous avons vu qu'à Seurre on choisit le champ de foire. Ailleurs, dit O. Leroy, il se dressait dans une place publique, près d'une église, dans un cimetière. A Bourges, il fut élevé, en 1536, sur les

(1) Emile Meurice : *De la Mise en scène, depuis les mystères jusqu'au Cid.* (*Revue de Paris*, t. XXII et sq.)

ruines d'un amphithéâtre romain et, par une réminiscence de l'antiquité, couvert d'un *velarium* pour abriter l'assistance. A Doué, près de Saumur, l'amphithéâtre fut creusé dans le roc. A Autun, en 1516, on le construisit en bois de charpente. Il était assez vaste pour contenir 80,000 personnes. A Poitiers, en 1534, une passion fut jouée « au marché de la dite ville en un théâtre fait en rond fort triomphant (1). » Dans les villes du Midi qui possèdent d'anciennes arènes, c'était dans leur enceinte que les mystères étaient représentés, et les mêmes gradins où s'étaient assis des milliers de spectateurs avides de voir couler le sang des martyrs, se couvraient de spectateurs chrétiens attentifs au tableau des épreuves de l'église naissante. La scène était donc divisée en trois parties correspondant à ces trois mondes distincts : l'enfer, la terre et le paradis, — plus une construction latérale en forme de tourelle grillée, dans laquelle gémissaient les âmes du purgatoire et figurant aussi les limbes où descendait le Christ ressuscité, pour délivrer les âmes captives. La scène proprement dite s'étendait sur une longueur d'environ cent pieds, en face du parterre et des loges; car ce sont de véritables loges qu'il faut voir dans ces étages ou établies, que les frères Parfait et beaucoup d'érudits à leur suite avaient transportés sur le théâtre. En avant s'étendait une barrière appelée créneau que venait joindre le premier plan de la scène. Ce premier plan, comparable au λογεῖον des Grecs, au *proscenium* des Latins, à l'avant-scène de nos théâtres, réunissait le plus souvent tous les personnages du Jeu. Le reste de l'action se passait au second plan. Il offrait sous

(1) Emile Meurice, *loco citato*.

le nom de *mansions* un certain nombre de chambres ou habitations ouvertes du côté du spectateur et se refermant à volonté (1). Ces mansions, groupées à droite et à gauche, figuraient les deux principales localités de la pièce. C'est ce que nous ont prouvé toutes les analyses que nous avons faites jusqu'ici du théâtre antérieur. S'agit-il d'un drame religieux ? Jérusalem est d'un côté et Béthanie de l'autre. Dans un drame aristocratique et chevaleresque, Rome est d'un côté, Burgos et l'Espagne du côté opposé ; à droite c'est la France et le palais de Clovis ; à gauche c'est la Bourgogne et le palais de Gondebaud ; le milieu, c'est la mer où l'on expose les reines condamnées à mort ; c'est le grand chemin où circulent les hérauts d'armes et les chevaliers. Quelquefois c'est une troisième localité figurée par une loge ou construction intermédiaire. Dans le drame de la passion, c'est le Calvaire et le Sépulcre ; c'est encore une montagne, un groupe d'édifices, une décoration qui sert à faciliter au besoin la disparition des personnages, et à faire illusion sur la distance supposée qu'ils parcourent entre les points extrêmes. Dira-t-on que cet arrangement ne suffit pas à tous les besoins d'une action qui se déplaçait si fréquemment que, dans le mystère du siége d'Orléans, il n'y a pas moins de soixante changements de scène ? On

1) Il est question, à plus d'une reprise, d'huis ouvert et fermé. Dans certains cas, des tapisseries se soulèvent et s'abaissent. Enfin, à défaut d'une toile, comme nous l'entendons, ce théâtre présentait, sous le nom de *custodes*, des toiles de petite dimension fermant à volonté telle ou telle partie de la scène. Ainsi, dans le mystère du « *Vieil Testament,* » ces *custodes*, successivement retirées, figuraient les différentes phases de la création, en faisant apparaitre aux regards chacun des groupes d'êtres appelés à l'existence. La séparation de la lumière et des ténèbres était figurée par le déploiement d'un vaste drap mi-partie noir et blanc.

savait y pourvoir au moyen d'échafauds mobiles et roulants qui venaient, à point nommé, produire un changement à vue. Un expédient plus simple encore consistait à placer des écriteaux ou à changer des bannières, grâce auxquelles une décoration uniforme, par exemple l'entrée d'une ville flanquée de tours et surmontée de créneaux, représentait, suivant le besoin, Paris, Orléans, Rouen, Chinon, Reims, Londres, etc. Tout cela se conçoit à merveille si l'on se rappelle ces peintures, ces gravures, ces bas-reliefs de la même époque où, dans le champ d'une même composition, les diverses parties d'une action sont représentées par les mêmes personnages plusieurs fois reproduits. Ici, par exemple, saint Jean prêche au désert; il baptise sur un autre point. Ailleurs, une tapisserie qui se soulève laisse voir la salle du festin où sa tête est demandée par Hérodiade; en face est la prison témoin de son supplice. Dans le mystère de la destruction de Troye-la-Grande, une gravure placée à la page 177 de l'édition publiée à Lyon, nous montre tous les épisodes compris dans cette fable immense groupés sur une scène réduite, où la Grèce est figurée d'un côté, Troie de l'autre, la mer occupant l'espace intermédiaire et la ville assiégée présentant, groupés sous le regard, tous les édifices, temples ou palais nécessaires au développement de l'action. Voilà comment le problème avait été résolu. S'il en fallait d'autres preuves, on les trouverait, au besoin, dans les exemples mêmes que citent en faveur de leur thèse les auteurs qui tiennent pour le système des établies, ou le théâtre à compartiments. Ils le comparent à ces tympans sculptés qui décorent le portail des églises gothiques, et qui offrent presque toujours la représentation du jugement dernier.

Sans doute elle y est répartie en étages superposés, mais ces étages, qui se réduisent à trois, reproduisent le théâtre que nous avons décrit. Entre le ciel et l'enfer, la partie moyenne représente la terre, et les groupes plus nombreux qui l'occupent n'y sont séparés par aucune subdivision. On allègue aussi le début déjà mentionné d'un ancien mystère dont il ne reste que des fragments; il suffit de le citer pour montrer à laquelle des deux interprétations il se prête le mieux.

En cette manère récitons
La seinte résurrection.
Primèrement apareillons
Tous les lius et mansions.
Le crucifix primèrement
Et puis après le monument.
Une jaiôle deit aver
Pour les prisons emprisonner.
Enfer sera mis de cele part
E puis le ciel; e a estals
Primes Pilate od ses vassals.
Six u set chevaliers aura.
Cayphas en l'altre sera.
Od lui seit la juerie,
Pui Joseph d'Arimacie
El quart lieu seit Dans Nicodemus...
El quint les disciples Crist.
Les trois Maries saient el sist.
Si seit purvéu que l'om face
Galilée en mi la place.
Jemaüs encore seit fait,
U Jésus-Christ fut al hostel trait.
E cum la gent est tute assise
Et la pez de tutes parz mise,
Dan Joseph, cil d'Arimathie
Venge à Pilate, si lui die (1).

(1) A. Jubinal. *Mystères inédits du XVe siècle,* t. I.

En résumé, que trouvons-nous ici ? Une scène où d'un côté Pilate et six chevaliers, de l'autre des juifs en petit nombre se rangent sur des estals, c'est-à-dire sur un gradin, deux places isolées à droite et à gauche, deux mansions, si l'on veut, l'une pour Joseph, l'autre pour Nicodème; deux autres adjacentes, occupées par les disciples du Christ, et en regard, par les trois Maries; au milieu *(en mi la place)*, un espace libre qui figure la Galilée avec une mansion pour le bourg d'Emmaüs; au point culminant et à l'arrière-plan, le Calvaire et le tombeau. Tout cela me paraît clair et dispense de recourir à cette superposition de loges où l'action se fût promenée, opérant d'étage en étage de bizarres évolutions.

Mais ces immenses sujets soulevaient d'autres problèmes encore. Dans une passion jouée à Valenciennes en 1547, le Christ se transfigure, il disparaît aux yeux de ses disciples, on assiste à l'éclipse du soleil, au tremblement de terre, les tombeaux s'ouvrent, et pour toutes ces merveilles accomplies sous les regards charmés de la foule, les places ne coûtent que six liards : elles produisirent pourtant 4,860 livres de recette. Dans le mystère des apôtres, rédigé en partie d'après des légendes apocryphes, on voit paraître sur la scène un lion, un dromadaire, une main coupée est rapportée par un chien. Des sorciers, en lutte avec saint Mathieu, font paraître une foule de serpents qu'un dragon dévore, saint Philippe fait sortir de la bouche du dieu Mars un autre dragon qui dévore ses adorateurs, saint André délivre la Grèce d'un serpent monstrueux; le vol des anges, les apparitions, les foudres, les assomptions de la terre au ciel, tout cela s'opérait familièrement sur ce théâtre. A chaque instant, les scènes de supplice commencées sur

un acteur vivant, s'achevaient sur un mannequin qu'on lui substituait fort adroitement. Des flottes voguaient sur la scène, des murailles assiégées tombaient : en mot, quoique nous soyons passés maîtres dans l'art des féeries, et quelque infériorité que nous supposions en ce genre à nos ancêtres, en fait de trucs et d'engins destinés à produire l'illusion du merveilleux, nous n'aurions absolument rien eu à leur apprendre (1).

Il semble que ce vieux théâtre avait assez bien résolu, pour le temps, un problème qui a toujours fort embarrassé les écrivains dramatiques ; celui d'assortir la scène matérielle au développement de l'œuvre littéraire, et de concilier la liberté d'invention nécessaire au poète, avec l'immobilité relative d'une scène qui ne peut changer incessamment, sans détruire la vraisemblance, troubler le recueillement, dissiper l'illusion du spectateur. Après avoir réclamé et pris une certaine liberté dans sa pièce du *Cid,* où la scène est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormas, tantôt dans la ville, Corneille subissant enfin le joug des règles et se résignant aux trois unités, se réduisait, dans son troisième discours sur le théâtre, à souhaiter l'adoption d'un lieu vague, indéterminé, portique, avant-cour ou vestibule, qui pût convenir indifféremment à toutes les phases de l'action dramatique, et c'est le système qui a prévalu, du moins dans le théâtre classique (2). Voltaire se résignait moins facilement à cette absence de caractère et de précision dans le lieu de la scène, et fidèle néanmoins à la loi des unités, il imaginait

(1) Mitouries de l'Assomption à Dieppe.

(2) Mais on a dit avec raison qu'il repose moins sur l'unité que sur la nullité de lieu.

un système dont il prétendait avoir trouvé le type en Italie. On le voit, dans plusieurs de ses écrits, réclamer l'établissement d'un théâtre à perspective profonde et variée.

« L'unité de lieu, dit-il, au début de son commentaire « du *Cid*, serait observée aux yeux des spectateurs, si on « avait eu des théâtres dignes de Corneille, semblables « à celui de Vicence, qui représente une ville, un palais, « des rues, une place ; car cette unité ne consiste pas à « représenter toute l'action dans un cabinet, dans une « chambre, mais dans plusieurs endroits contigus que « l'œil puisse apercevoir sans peine. » Passant de la théorie à la pratique, après avoir essayé le bizarre système qui consistait à faire voyager le tombeau de Ninus dans *Sémiramis*, Voltaire en avait inauguré un autre dans son *Catilina*. Un édifice ouvert en avant figurait le palais d'Aurélie où se passait une partie de l'action. Un autre édifice également ouvert figurait de l'autre côté le temple de Tellus où siégeait le sénat. L'espace intermédiaire formait une troisième scène. Une galerie couverte et des souterrains reliaient ces trois scènes l'une à l'autre. Voilà justement, avec moins de grandeur peut-être et de simplicité, le théâtre des mystères.

J'espère en avoir donné une idée juste et d'une netteté suffisante. On voit qu'il répondait à tous les besoins de la représentation, et qu'il résolvait une difficulté considérable par un système en faveur duquel on peut alléguer l'autorité la plus haute et la plus compétente, en matière d'art dramatique. Il est temps de voir quelles œuvres se produisirent sur le théâtre ainsi préparé.

CHAPITRE IX

ÉVANGILES APOCRYPHES. — PREMIÈRE PÉRIODE DES MYSTÈRES.

Il serait difficile de définir un mystère du Moyen-Age autrement qu'en disant : c'est l'histoire sainte mise en scène, l'ensemble des deux Testaments traduit en langue vulgaire, et revêtu de la forme dramatique. Un auteur moderne qui s'inspirerait de ce thême sacré, s'efforcerait, tout en respectant l'esprit du livre, en se pénétrant des sentiments qui en émanent, de défendre sa liberté, de paraître original au moins par le choix des éléments, la façon de les grouper, l'invention de quelques incidents, la peinture des caractères, l'emploi réfléchi des traits saillants, des mots à effet, et surtout par le style. Un écrivain du XVe siècle, bien éloigné d'avoir ces prétentions, s'en serait défendu comme d'une hardiesse illicite. Auteur absolument désintéressé (au point de vue de l'honneur, si ce n'est de l'argent) dans le succès de l'œuvre collective, il y concourait comme l'*ymagier* qui fabriquait les figures, comme le décorateur qui disposait la scène, comme ceux qui dressaient les ac-

teurs, qui organisaient les machines ou qui dirigeaient les chants, sans autre souci que de traduire exactement le texte, et de répondre aussi fidèlement que possible à la pensée des spectateurs. Toute spontanéité d'invention les eût déroutés, et en détournant leur attention sur des détails imaginés à plaisir, leur eût semblé porter atteinte à la majesté du sujet.

Mais ce sujet offrait des lacunes, et pour qui se proposait de suivre ainsi pied à pied l'histoire sainte, sous peine d'interrompre l'action par de longs entr'actes, également incompatibles avec l'état matériel d'une scène toujours en vue, avec la durée déjà formidable de la représentation, et surtout avec le goût d'un public très exigeant en fait de vraisemblance matérielle, il fallait nécessairement suppléer au silence des écritures, à la sobriété du texte saint, si dramatique dans les situations qu'il nous présente, mais qui raconte les faits avec une si admirable simplicité, avec un si profond oubli de tout ce qui sent l'effet et la mise en scène. Par exemple, il ne dit qu'un mot de l'enfance du Sauveur, il passe sous silence les trente ans de sa vie laborieuse et cachée; il nous montre bien la Vierge-Mère debout au pied de la croix, mais il nous laisse deviner ce douloureux supplice que l'Eglise appelle sa *compassion*. Entre la mort de son fils et sa propre mort, la mère de Jésus vécut de longues années; elle vit les travaux de l'Eglise naissante, elle y prit part; l'Ecriture sainte se tait sur cette partie de son existence, elle se tait sur bien d'autres points qui devaient trouver place dans une histoire suivie, se déroulant sur le théâtre. On suppléait à ce silence au moyen des monuments apocryphes.

Ces monuments ont été rejetés par l'Eglise, et quand

ils se produisaient à titre d'autorités, ils ont été frappés d'une juste condamnation. Mais en souscrivant à cet arrêt, ne nous hâtons pas de les taxer de mensonge ou d'extravagance, d'y voir un tissu de fables ineptes. Les érudits, protestants pour la plupart, qui les ont livrés à la publicité, Isidore de Séville, Néander, Postel, l'illustre Fabricius, et en dernier lieu Ch.-J. Thilo, savant professeur de l'université de Hale, en s'appliquant avec une complaisance et une ardeur passionnées à remettre en lumière et à coordonner ces antiques récits, n'ont pas voulu prêter leur concours à l'erreur ni alimenter la superstition. Ils ont vu, ce qui est vrai, que ces légendes contiennent un fond de vérité surchargé, il est vrai, par l'imagination populaire; qu'elles donnent sur l'état des esprits et des mœurs une foule de renseignements précieux, qu'elles représentent d'ailleurs le côté poétique et flottant des traditions dont l'Ecriture sainte constitue le fond historique et immuable; qu'elles sont, dans l'ordre religieux, l'application d'une loi constamment observée dans l'ordre profane, celle qui soumet toutes les grandes existences à une espèce de dédoublement et nous présente leur souvenir sous deux formes parallèles, l'une scientifique et strictement déterminée par l'étude critique des monuments, l'autre populaire, variable, se développant par voie d'amplification successive et toujours empreinte de merveilleux. C'est ainsi qu'il y a deux Charlemagne, celui qui vit dans l'histoire, et celui qui subit dans les chansons de Geste de si curieuses transformations. L'Espagne aussi a deux *Cid,* le conquérant de Valence, le serviteur disgracié du roi de Castille, et ce héros imaginaire qui va jusqu'à Rome insulter le roi de France, ou qui bat les Sarrasins au lieu et place de

Charles-Martel (1). En vertu de cette loi qui trouve même de nos jours son application, les récits apocryphes ont leur raison d'être et leur valeur, au moins comme élément poétique et témoignage à consulter sur l'esprit des temps. Ceux dont il s'agit ici sont assez nombreux; les principaux sont l'Evangile de l'enfance du Sauveur, celui de la nativité de la sainte Vierge, l'histoire de sa mort par Méliton, évêque de Sardes, l'histoire des apôtres par Abdias et l'Evangile de Nicodème.

L'Evangile de l'enfance du Sauveur, souvent mis à contribution par les hérétiques des premiers siècles et qui jouit encore aujourd'hui dans l'Orient d'une grande popularité, contient parmi beaucoup de merveilles impertinentes quelques beaux récits. Là sont racontés les premiers jeux de l'enfant divin, et l'on y rencontre plus d'une allusion touchante au supplice qui l'attend. Ses faibles mains façonnent, en se jouant, une première image de la croix que teignent quelques gouttes de son sang répandu. Des enfants comme lui le portent en triomphe et préfigurent ainsi la pompe de son entrée à Jérusalem. Dans la fuite au désert, si sa présence fait crouler les idoles, jaillir les sources et courber la cime des palmiers chargés de fruits, une tradition plus acceptable nous fait assister au débat qui s'engage entre deux brigands d'Egypte appelés Titus et Dumachus. L'un veut égorger les saints voyageurs, l'autre les épargne et ra-

(1) A côté des fastes du Consulat et de l'Empire a trouvé place la légende de *Bounaberd*, dont les fabuleuses aventures remplissent encore la mémoire des peuples orientaux qu'il a éblouis de son rapide passage et fascinés de son génie. Et il ne faudrait pas chercher beaucoup pour retrouver dans nos campagnes une tradition de même nature, quelque chose d'analogue au fantastique récit que Balzac a intitulé : *Histoire de Napoléon racontée dans une grange par un vieux soldat.*

chète leur vie en payant à son complice une rançon de trente deniers ; ce sont les deux larrons qui seront crucifiés un jour à côté du Sauveur et dont l'un recevra, pour prix de son intervention généreuse en faveur de Jésus enfant, le pardon de ses crimes et la promesse du bonheur éternel. L'Evangile de la nativité de la sainte Vierge n'est pas moins riche en gracieux détails : on y voit l'élection de Joachim comme ancêtre du Messie, le tableau de sa vie qui s'écoule aux champs, dans l'abondance et la paix, sa charité, ses vertus hospitalières, l'affront que lui attire la stérilité d'Anne son épouse, le ressentiment qu'il en éprouve et qui le porte à fuir loin des hommes et de sa propre demeure; la douleur de l'épouse délaissée, ses plaintes à l'aspect d'un nid de passereaux, au spectacle de la nature entière où tout lui rappelle que seule elle est inféconde et sans postérité ; l'apparition des anges consolateurs, la naissance et l'éducation de la sainte Vierge, enfin son mariage au temple, et l'époux désigné par une baguette qui se couronne de fleurs, poétique tableau qu'a reproduit dans une composition ravissante de fraîcheur et d'harmonie le génie de Raphaël. L'ouvrage de Méliton « *de transitu Virginis* » a eu le même bonheur et la scène la plus splendide qu'il retrace, celle de l'Assomption de la sainte Vierge, a inspiré l'un des chefs-d'œuvre du Dominiquin. Il nous montre les apôtres réunis de tous les points du monde au chevet de la Vierge près de mourir, la palme céleste qu'on porte devant son cercueil, la lumière qui couvre son corps d'un voile éblouissant tandis qu'on l'ensevelit, et se fixe en nimbe autour de son front, les chants du ciel qui éveillent sur la terre de ravissants échos ; tout ce poème, car c'en est un, respire la grâce et

la pureté des premiers jours du monde régénéré par le christianisme. Reproduite dans un sermon de saint Jean de Damas admirable d'éloquence et de couleur, consacrée dans sa partie essentielle par la croyance publique, cette tradition reparaît dans un poème du trouvère Hermann au XIIIe siècle et dans les mystères du XVe. C'est là que nous retrouverons également les principaux traits de la *Légende des Apôtres* rédigée par le juif Abdias, vers le Ve siècle de l'ère chrétienne. Parmi les nombreuses merveilles que le narrateur y accumule dans un but d'édification, il en est plusieurs que l'Eglise a consacrées de son adhésion. Telle est la conversion par saint Jean d'un de ses disciples devenu le chef d'une troupe de brigands, et que l'apôtre va chercher jusque dans son repaire où personne n'osait s'aventurer. Telles sont encore la fuite de saint Pierre et son retour à Rome, lorsqu'ayant rencontré son maître sur la route et lui ayant demandé où il va, il en reçoit cette sublime réponse : « Je vais à Rome pour me faire crucifier une seconde fois, » puis l'admirable scène de son martyre, ses adieux aux fidèles, la prière qu'il leur adresse pour les détourner de toute pensée de révolte, son éloquente apostrophe à la croix qui va recevoir son dernier soupir, et le vœu qu'il exprime d'y être attaché la tête en bas, pour se dérober à l'honneur d'une ressemblance trop complète avec son maître. On trouve dans le même livre l'histoire de Longin, le centenier aveugle guéri par le sang du Sauveur mourant, devenu l'apôtre de la Cappadoce, qui, méconnu de ses anciens compagnons envoyés pour le mettre à mort, les héberge pendant trois jours, et n'obtient d'eux qu'à force de prières le supplice dont ils refusent de payer sa généreuse hospi-

talité; celle de Thécla, jeune fille que la prédication de saint Paul remplit d'un enthousiasme qui ferme son cœur à tous les sentiments de la terre, même à celui du plus chaste amour, livrée au supplice par le ressentiment de sa mère et de son fiancé déçu, sauvée des flammes et recevant le baptême des mains de l'apôtre proscrit, dans le tombeau qui lui sert d'asile; les légendes de sainte Marthe à Tarascon, de Marie-Magdeleine et de ses ravissements dans la caverne de la Sainte-Baume. L'Evangile de Nicodème couronne cet ensemble de traditions par une fiction grandiose, dont le mystère de la résurrection nous présentera la mise en œuvre. Après avoir raconté l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem, l'auteur le fait comparaître devant Pilate et rassemble autour de lui, comme témoins à décharge, tous ceux qu'il a rendus à la santé ou à la vie, l'aveugle-né, le paralytique, la femme guérie d'un flux de sang; elle n'est autre que cette Véronique qu'une pieuse compassion poussera plus tard au-devant du Sauveur chargé de sa croix, pour essuyer son visage d'un linge où s'imprime la sainte face. La suite du récit n'offre qu'une amplification de l'Evangile; mais après la mort de Jésus, l'auteur nous montre le peuple de Jérusalem dans un tumultueux émoi. Joseph d'Arimathie, jeté en prison, puis délivré, vient annoncer au sanhédrin qu'on a vu dans le bourg qu'il habite le vieillard Siméon et ses deux fils Carinus et Lucius. Sortis du tombeau, ils demeurent plongés dans la prière et l'extase. Appelés à leur tour, ils demandent un livre où chacun d'eux consigne un récit qui se trouve identique de part et d'autre. Ils racontent qu'ils ont vu poindre dans la nuit des enfers une lueur qui bientôt en a dissipé toutes les ténèbres. Isaïe s'est

levé le premier du repos de la tombe, pour rappeler ses prophéties et en saluer l'accomplissement. Siméon, leur père, a redit son cantique; Jean, le précurseur, est survenu, rappelant le baptême et les merveilles accomplies au bord du Jourdain; Adam a commandé à Seth de raconter comment il s'est rendu par son ordre aux portes du paradis pour y demander, au nom de son père mourant, l'huile de miséricorde, et comment, au lieu de ce baume, il a rapporté des promesses dont l'effet se manifeste après plus de cinq mille ans. A cette assemblée des justes succède la tumultueuse convocation du Pandémonium, puis l'entrée victorieuse du Christ qui vient délivrer les âmes captives et s'en fait un immense cortége, où prend place le bon larron associé à la gloire de celui dont il a partagé le supplice. Cet ensemble de fictions splendides méritait assurément d'inspirer les poètes; mais les auteurs des mystères ne l'étaient que par accident et à leur insu ; ils n'ont tiré qu'un parti médiocre de ce qui leur offrait les situations les plus dramatiques complétées par l'effet d'un spectacle grandiose.

Voilà donc au moyen de quels documents (1) s'est complété le tissu de ce drame aux évolutions multiples, où se meuvent d'innombrables figures, qui se déroule sans interruption tant que la matière n'est point épuisée, où l'auteur marche en avant, selon l'expression de Sainte-Beuve, « jusqu'à ce que la terre lui manque et que le livre entier soit ystorié par personnages. » Ces per-

(1) Le résumé que nous en offrons ici est emprunté à une série d'excellentes études publiées par M. P. Douhaire, sous le titre de « *Cycle des Apocryphes*, » dans le recueil qui s'appelait l'*Université catholique*.

sonnages, à part quelques rôles épisodiques évidemment destinés à égayer le spectacle et à détendre l'esprit, n'ont d'autre valeur que celle d'éléments essentiels à la marche du drame. L'action est tout; les caractères, les passions ne sont rien; ils s'effacent dans la grandeur de l'ensemble. Ainsi s'expliquent tous les succès et tous les revers de cette poésie, toutes ses qualités et tous ses défauts, tout l'enthousiasme qu'elle a soulevé chez les spectateurs, toutes les sévérités qu'elle a provoquées chez les critiques. On comprend l'intérêt universel qu'elle inspirait au XV[e] siècle. Voir de ses yeux toutes ces choses merveilleuses dont la mémo re était pleine et dont la foi se nourrissait : la splendeur du temple et l'humilité de la crèche, la pompe du triomphe et les horreurs de l'agonie, des cortéges de rois, des scènes de prétoire et d'échafaud, d'innocentes bergeries et des massacres d'innocents, entendre les chœurs des anges et les furieuses invectives des démons, pénétrer dans les secrets de la vie surnaturelle associée, dans ce qu'elle a de plus auguste et de plus terrible, aux événements de la terre, c'était pour un public naïf et prompt à s'émouvoir un enchantement qui le tenait captif pendant de longues journées. Sans doute un pareil spectacle lasserait promptement notre curiosité, et choquerait par plus d'un point la raison et la foi; mais au XV[e] siècle, devant des populations qui n'étaient ni gâtées en fait de plaisirs, ni avancées en fait de critique, quel mélange d'impressions de toute nature il devait produire, que d'émotions puissantes et variées! Et plus il était long, plus il plaisait; plus il se rapprochait de la nature par un calque servile, mieux il était accueilli comme l'expression de la vérité. De là ces défauts si sou-

vent et si durement relevés : cette prolixité qui ne sait rien omettre; cette indélicatesse qui ne sait rien voiler, cette vulgarité de ton et cet anachronisme perpétuel qui transporte sur la scène les mœurs, le langage et les occupations familières du peuple au Moyen-Age, afin de rendre l'action plus présente et l'illusion plus complète. De là, par un effet contraire, ces soudaines beautés que les rédacteurs des mystères, par l'inspiration d'une foi sincère, et la fidélité d'une imitation scrupuleuse, rencontrent à peu près sans s'en douter : le conseil céleste décrétant le salut du genre humain, la prière de la Vierge à son fils, le désespoir de Judas, le triomphe des âmes délivrées. Ainsi tout ce qui manquait à l'auteur en fait d'art et de style, la grandeur et l'intérêt de l'action, le soulevant à son insu, y suppléaient par intervalles.

Ici se place une objection redoutable, car elle a pour elle le grand nom de Boileau. C'est aux mystères, plus encore qu'aux épopées chrétiennes, que s'adresse l'anathème formulé dans ces vers si connus :

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

Ainsi, au jugement de Boileau, c'est le sujet même qui, dans les poèmes chrétiens, offense et déconcerte l'imagination. Ces mystères, qu'on a voulu transporter dans le domaine de la littérature, ils sont *terribles;* cet Evangile qu'on a essayé de traduire en action sur le théâtre, loin de seconder l'essor du talent, le comprime et l'enchaîne par sa tristesse et la rigidité de ses doctrines. Il n'offre partout à l'esprit

Que pénitence à faire et tourments mérités.

Mais est-ce bien l'Evangile qui s'offre à nous sous ce

sinistre aspect ? Ne serait-ce pas du moins une interprétation particulière de l'Evangile, à l'usage exclusif du jansénisme et de Port-Royal ? L'Académie française qui n'est pas un cénacle, mais qui n'a pas de ces appréhensions où se révèle moins la délicatesse du chrétien que la rigueur du sectaire, l'Académie que nulle opinion exclusive ou imposée n'empêche de comprendre le charme pénétrant attaché aux scènes de l'Evangile et à l'esprit qui circule dans toutes les parties de cet admirable livre, n'en a-t-elle pas proclamé la beauté dans plus d'une occasion solennelle et par ses voix les plus illustres (1)? M. Cousin en a-t-il jamais autrement parlé que dans les termes du respect et de l'admiration ? M. Villemain, juge bien sévère des œuvres dramatiques du Moyen-Age, qui leur reproche sans ménagement les anachronismes monstrueux, les parodies involontaires, les absurdités qui lui semblent faire de ce théâtre une œuvre barbare et ridicule (nous enregistrons cet arrêt d'un maître éminent en faisant d'avance nos protestations et nos réserves), M. Villemain rend du moins pleine justice à la grandeur, à la beauté morale du sujet qu'elle prétendait interpréter. Après avoir, dans une page éloquente, rapidement tracé l'exquisse d'un poème qui reproduirait devant un auditoire convaincu les grandes scènes de la passion, « les douleurs du fils de Dieu, la « trahison du faux disciple, les hésitations de Pilate, ce « juge qui se lave les mains, ces prêtres et ce peuple « égaré qui se saisissent du crime qu'on leur aban- « donne et l'achèvent..... le reniement de saint Pierre,

(1) Elle a plus d'une fois récompensé le genre de mérite qui consiste à s'inspirer des livres sacrés, et notamment chez un de ses élus, M. de Laprade, auteur des *Poèmes évangéliques*.

« les douleurs de la mère au pied de la croix; » il conclut ainsi : « Pouvait-il exister jamais tragédie plus déchirante? Mais le poète a manqué (1). »

Excellente réponse à l'objection de Boileau : ce n'est pas le sujet qui a manqué au poète; c'est le poète qui a manqué au sujet. Mais pourquoi donc a-t-il manqué? Boileau nous le dit, à son insu, il est vrai, quand il trahit, à l'endroit du merveilleux chrétien, ce goût dédaigneux qu'il tenait de la Renaissance et qu'il a légué au XVIIIe siècle trop heureux d'accepter cet héritage, pour donner à ses hardiesses irréligieuses la couleur du bon sens et l'appui d'une autorité respectée. N'est-ce pas Boileau qui, le premier, a souri avec pitié devant cette tentative d'allier l'esprit du christianisme avec la poésie, de

> .... Faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes,
> Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes?

Avec quel mépris et quel effort il articule ces noms bizarres d'Astaroth, Belzébub, Lucifer? Que de dégoût se traduit dans cette exclamation :

> Et quel objet enfin à présenter aux yeux
> Que le diable toujours hurlant contre les cieux!

Est-ce donc un hurlement que l'apostrohe adressée au soleil par le Satan de Milton, que le discours où l'archange déchu exprime sa surprise et sa jalouse haine, à la vue des nouveaux habitants de l'Eden? La source poétique a-t-elle donc tari, ne s'est-elle pas rouverte au contraire, abondante et renouvelée, lorsque Dante creusait les cercles de son enfer et s'élevait avec Béatrice vers les splendeurs du paradis? Disons-le hardiment : la

(1) *Cours de littérature française au Moyen-Age,* 20e leçon.

Renaissance a doté le monde civilisé d'incomparables trésors ; elle a mis au service et à la portée de tous les esprits ce qu'a produit de plus achevé le génie associé de la Grèce et de Rome, mais elle a dépassé le but quand elle a imposé aux modernes ce que j'appelle, après bien d'autres, la superstition de l'antiquité, quand elle nous a rendus insensibles et dédaigneux pour tout ce qui tient au christianisme et à l'histoire nationale, quand elle a fait deux parts des œuvres de l'intelligence, mettant d'un côté la perfection, de l'autre la barbarie ; quand pour premier degré de l'initiation qu'elle nous proposait, elle nous a demandé de renier tout notre passé, d'abjurer tous nos souvenirs, quand elle n'a pas voulu conserver entre les deux éléments de la civilisation moderne un sage équilibre, une équitable pondération. Ce mépris qu'elle nous a légué pour tout ce qui ne porte pas la marque antique, atteint les plus grands, les plus illustres modernes, Shakespear, Caldérone, Milton, Klopstock. Si la France ne peut opposer à ces grands noms aucun nom qui l'honore par des œuvres de la même nature, à qui la faute? N'est-elle point à ceux qui, faisant violence à ses instincts, l'ont forcée pour ainsi dire à remonter le courant des siècles et n'ont plus laissé au génie d'autre issue que du côté du paganisme et de l'antiquité. Au moment où écrivait Shakespear, où naissait Lope de Vega, la scission était consommée en France, et Corneille ne devait plus que par accident, en faisant une surprise presque violente au goût de son siècle, retrouver un jour dans *Polyeucte* l'inspiration chrétienne. Racine, à son tour, lorsqu'il risquait, dans *Esther* et surtout dans *Athalie,* deux véritables mystères, devait expier par les plus tristes dégoûts l'audace d'avoir bravé

le préjugé public, et mourir en doutant de son chef-d'œuvre.

Mais ces grands noms de Corneille et de Racine nous obligent à faire un aveu. Dans l'opinion qui condamne, en littérature, l'emploi des souvenirs de l'Evangile, tout n'est pas erreur et parti pris. Un homme tel que Boileau ne se trompe jamais complétement, même quand il a tout un siècle pour complice, et il faut tenir grand compte de ce reproche qu'il adresse en terminant aux défenseurs de la poétique chrétienne :

> ... De vos fictions le mélange coupable
> Même à ses vérités donne l'air de la fable.

En abordant le sujet d'*Esther*, Racine se proposait de le traiter « sans altérer aucune des circonstances tant soit peu considérables de l'Ecriture sainte; » ce qui serait, dit-il, « une espèce de sacrilége, » et de « remplir toute son action avec les seules scènes que Dieu lui-même a pour ainsi dire préparées. » Corneille, avant lui, s'était fait les mêmes scrupules et il les motivait d'une manière remarquable, en disant que le mélange des fictions avec la vérité produit deux sortes d'effets : les uns s'imaginent que tout est véritable dans ce qu'on leur présente ainsi; les autres que tout y est inventé, et il ajoute, à propos du courage des martyrs qu'il allait de nouveau montrer sur la scène : « au lieu de sanctifier « notre théâtre par sa représentation, nous y profane- « rions la sainteté de leurs souffrances, si nous permet- « tions que la crédulité des uns et la défiance des autres, « également abusées par ce mélange, se méprissent éga- « lement en la vénération qui leur est due. » Corneille parlait ainsi de Polyeucte et de Néarque; avec combien

plus de raison la poésie hésitera-t-elle à jeter sur la figure de l'homme-Dieu ses ornements et ses fleurs, et qui ne s'associerait à cette pensée d'Ozanam? « La « figure du Christ inspire trop de respect pour que les « mains puissent s'en approcher sans trembler. Les « peintres ont pu la tracer parce qu'il n'y avait pas « d'image authentique, mais les poètes ne peuvent lui « prêter la parole et l'action, parce que la réalité de l'E- « vangile les écrase. La Providence n'a pas voulu que « rien de ce qui ressemblait à la poésie, à la fiction pût « envelopper ce dogme fondamental du christianisme « sur lequel repose toute l'économie de la civilisation et « de l'univers. » En nous associant à ce noble langage, faut-il donc passer condamnation sur les torts imputés par la critique au vieux théâtre; faut-il avouer qu'à tous ces défauts de prolixité, de trivialité, d'indécente bouffonnerie qu'on lui impute justement, s'ajoute un caractère de témérité profane et presque sacrilége ? Sans recourir à l'excuse commode de la bonne foi, de la simplicité de nos pères, de la naïveté des vieux temps qui s'accommodait de bien des choses devenues impossibles, sans distinguer avec Châteaubriand entre les superstitions innocentes, profitables mêmes à la foi comme à la moralité publique, et celles qui avilissent également les esprits et les caractères, sans méconnaître que la littérature des mystères a pu contribuer pour quelque chose à cette altération des croyances, à cette propagation des faux miracles et des légendes suspectes que les premiers prédicateurs de la réforme ont signalée avec tant d'amertume, disons seulement qu'elle a eu, comme toute chose au monde, ses phases d'intégrité primitive, d'épanouissement et de déclin. Ainsi, pour prendre un exemple du

même temps et presque de la même nature, l'architecture gothique, dans sa première période, se rapproche de la simplicité un peu nue du style roman ; elle est remarquable d'austérité, de hardiesse contenue. Puis vient le style intermédiaire, l'architecture dite à rosaces, époque d'épanouissement et de splendeur, où la richesse n'exclut pas la mesure, et qui conserve intact le souvenir de la pensée primitive ; arrive enfin le genre flamboyant, qui se caractérise par l'effort, le style tourmenté, l'ornementation excessive, l'abus du grotesque, qui présente en un mot tous les caractères de la décadence. C'est exactement l'histoire de l'art dramatique à la même époque ; elle aussi présente trois périodes distinctes. Dans la première nous placerons, avec M. de La Villemarqué, le théâtre breton, avec M. Jubinal quelques mystères peu étendus écrits sans doute au début du XV[e] siècle. La seconde comprend le mystère de la Passion d'Arnoul Greban, mystère composé, comme M. P. Paris l'a établi d'une manière définitive, un peu avant l'année 1452. Vient ensuite, comme œuvre de transition se rattachant à la même période et faisant pressentir l'autre, une seconde Passion qui n'est que celle de Gréban, revue par le docteur angevin Jean Michel, médecin du roi Charles VIII, et publiée sous ce titre : « *Mystère de la* « *Passion*, avecque les addicions et corrections faites « par très éloquent et scientifique docteur, maître Jehan « Michel, lequel mystère fut joué à Angers, moult « triumphalement et somptueusement en l'année 1486. » Ces derniers mots nous disent assez que le remaniement du docteur angevin inaugure une voie de décadence. C'est chez lui qu'on trouve, avec quelques additions heureuses, la puérile recherche, les pointes, les obscénités, les déve-

loppements superflus dont la longueur est loin de racheter la platitude, et enfin une telle prolixité que les trois journées d'Arnoul Gréban sont devenues, sous la plume féconde de Jean Michel, un premier mystère de la nativité de la Vierge et du Christ, puis un second mystère de la Passion en quatre journées, le tout offrant cinquante mille vers, c'est-à-dire à peu près le double de la rédaction primitive. Toutefois cette refonte du premier poème appartient encore, malgré ces altérations regrettables, à la période moyenne, ainsi que le mystère de la résurrection qui complète cette grande trilogie par un dernier drame en trois journées dont l'auteur est inconnu. La troisième période comprend, à notre avis, les mystères consacrés aux apôtres et aux saints. Ce que nous avons dit de la représentation donnée à Bourges en 1536, et du luxe inouï qui fut étalé dans la montre ou cavalcade qui la précédait, comme dans la représentation qui suivit, montre assez que par ses prétentions, comme par sa date si rapprochée de la renaissance du théâtre antique, elle correspond à la pleine décadence. Arrêtons-nous un instant sur la première période.

C'est de très bonne heure, au IXe siècle peut-être, que le clergé breton, pour lutter contre le mauvais effet de certaines représentations où figuraient, dans les situations les moins édifiantes, les héros du Cycle d'Arthur et les chevaliers de la table ronde, demanda, comme on le faisait partout alors, au drame hiératique des moyens d'influence et des divertissements tout opposés. Là comme ailleurs, la langue vulgaire prit insensiblement la place du latin, et le drame populaire s'affranchit des entraves de la forme hiératique. L'un de ces drames parvenu jusqu'à nous a pour sujet la création. Les per-

sonnages sont : Adam, Noé, Abraham, Moïse, David, Salomon et enfin une jeune martyre appelée Maximilla (1). Ce mystère, joué bien des fois sans doute, le fut, en particulier, en l'année 1432, au lendemain du supplice de Jeanne d'Arc et, comme le remarque justement l'éditeur du *Mystère de Jésus,* il dut tirer de cette coïncidence un intérêt particulier, car il offrait dans le rôle de Maximilla, jeune chrétienne condamnée par l'injuste entêtement du grand-prêtre que le mystère appelle un évêque juif, une allusion transparente à l'odieux procès de Rouen. Le drame s'ouvre par les scènes connues de la tentation, de la chute, de la mort d'Abel. Adam, accablé de vieillesse et de soucis, succombe à la peine. « Bon « Dieu ! s'écrie-t-il, que je suis fatigué ! Que je verrais « avec bonheur arriver l'instant du départ ! Que ces « ronces ont de dures racines ! Mes deux bras se brisent « à les arracher. » Puis, comme dans l'Evangile de Nicodème, il charge Seth, son fils, d'aller lui chercher au paradis l'huile de miséricorde. Seth ignore le chemin : son père le lui indique en ces termes : « Suis mes pas à « leur trace flétrie ; ni herbe ni fleur ne poussent là où j'ai « passé, quand nous sommes revenus de ce lieu, ta mère « et moi. » Ici reparaît, ornée de brillants et curieux détails, une légende recueillie dans les apocryphes et où perce le souvenir de certaines superstitions, comme le culte des arbres sacrés, qui semblent attachées au sol de la Bretagne. Seth entr'ouvre la porte de l'Eden. Ce qu'il voit, ce qu'il entend le ravit, mais surtout il admire un arbre frappé de mort dont la tête dépouillée s'élève

(1) Voir, pour ce drame et pour tout le Cycle breton, le *grand Mystère de Jésus*, publié par M. de La Villemarqué, et l'étude qui le précède.

jusqu'au ciel tandis que la racine plonge aux enfers. Un serpent s'enroule autour du tronc ; à la naissance des rameaux est un enfant nouveau-né, celui qui doit sauver le monde. Seth rapporte cette consolante assurance au vieil Adam qui, près de mourir, salue avec transport l'heure de sa délivrance. « Quel bonheur de m'en aller « vainqueur du travail et des chagrins de ce monde ! « Trop longtemps j'en ai été l'esclave. » Il meurt et son fils dépose entre ses lèvres trois pépins du fruit défendu qu'il a reçu du chérubin préposé à la garde du paradis, ils germent sur sa tombe et deviennent trois rameaux qui forment, à travers toute la suite du drame, le principal élément d'intérêt. Ils poussent sur la montagne témoin du sacrifice d'Abraham. Moïse les coupe, les enveloppe dans l'or et la soie, puis les replante sur le Thabor. David les y retrouve et les transporte à son tour sur la colline de Sion où ils grandissent et ne forment qu'un tronc unique ; coupé par l'ordre de Salomon pour faire la maîtresse poutre du temple, il se refuse à tout emploi et demeure dans le sanctuaire, en attendant le jour où il fournira le bois de la croix. C'est là que Maximilla vient le vénérer, et fait cette profession anticipée du christianisme qui la mène au martyre.

Ce rapide exposé suffit à laisser entrevoir l'esprit romanesque et l'instinct de poétique rêverie si accusés chez les habitants de la Bretagne ! Quel accent profond dans les plaintes d'Adam succombant sous le poids du travail, et saluant l'instant qui va le décharger du fardeau de la vie ? Tout cela convient à la population sérieuse et triste qui, dans notre France, a conservé le plus fidèlement les traits originels de la race celtique. On les retrouve peut-être encore plus accusés dans cer-

tains drames populaires exécutés par de pieuses confréries, réduits à un fort petit nombre de personnages, remarquables par la brièveté de l'expression, la simplicité de la versification, le tour elliptique et archaïque de langage, en un mot, par un ensemble de qualités qui permettent de considérer ces légendes ou vies des saints dialoguées et mimées, comme le drame religieux à l'état natif. « Elles sentent moins l'encens que l'ajonc et l'aubépine. » Ainsi parle l'éditeur à qui nous en devons la connaissance, exprimant par cette gracieuse image l'effet original et pénétrant de cette poésie rustique. A ce premier genre appartiennent quatre scènes intitulées : l'agonie, le chemin du Calvaire, l'arbre de Judas, la Croix. Suit un épilogue qui fait appel aux sentiments de componction éveillés chez l'auditoire, et l'associe aux indulgences méritées par les acteurs ou confrères du Jeu. Dans la première scène, saint Pierre est témoin de l'agonie de son maître et s'écrie dans un mouvement de présomption : « Tous les autres ont beau dormir, moi je ne dormirai pas. » Aux clartés de la lune, l'arbre contre lequel Jésus s'appuie lui paraît avoir un feuillage d'or et d'argent, mais le pied offre une teinte plus sombre et l'eau ruisselle des feuilles. Il approche et reconnaît avec terreur que ce n'est pas de l'eau, mais du sang qui coule et rougit la terre. Jésus prend alors la parole pour prédire au présomptueux apôtre sa chute prochaine et son triple reniement. Puis il épanche sa douleur dans un admirable monologue dont nous citons quelques traits presque au hasard.

« Ecoutez tous, peuples du monde, écoutez mon cri « d'angoisse. »

« Je vous ai créés, je vous rachèterai tous, quoi qu'il « puisse advenir. »

« Je veux vous empêcher, petits et grands, d'aller « dans l'enfer de glace, avec Satan. »

Le Christ s'approche alors des apôtres endormis. « Vous « dormez, dit-il, vous dormez et vous êtes silencieux ! « le monde et le vent font silence. »

« Quel long gémissement j'entends! la terre a le « frisson. »

« Du fond de la mer blanchissante, un grand cri « s'élève au-dessus des forêts. »

« La mer s'élance hors de son lit; le cri de douleur « domine le bruit des flots ! Les montagnes s'ébranlent : « le ciel regarde et pleure d'angoisse. »

Ces stances brisées, qui tombent et se relèvent avec effort, nous paraissent empreintes d'un sentiment profond, en harmonie parfaite avec la scène de désolation qu'il s'agissait de peindre. Si d'ailleurs les images en sont trop exclusivement empruntées au ciel et aux horizons de la Bretagne, si elles éveillent moins l'idée d'une nuit d'Orient et des oliviers de Gethsémani, que celle des grèves et des caps désolés de l'Océan, c'est peut-être une beauté de plus. Celui qui souffre et se plaint ici, peut associer la création tout entière à sa douleur, parce qu'il la comprend tout entière sous son regard, de même qu'il découvre dans l'avenir ce long enchaînement de crimes qui rendra son sacrifice inutile pour un trop grand nombre d'hommes.

« Quoique je n'aie été que plaie et sang, depuis la tête « jusqu'aux pieds. »

« Quoique mes larmes aient coulé, comme la source « de la montagne dans la rivière. »

« Seigneur Dieu, roi de l'univers, que feront les âmes,
« que se perdre ?... »

Dans la troisième scène, Judas désespéré court au suicide. Il maudit son père, sa mère, sa nation, lui-même. « Maudit soit, s'écrie-t-il, tout être créé, hors Jésus; lui je ne le maudis pas. » Il nous semble difficile d'exprimer par un trait plus fort et plus délicat cette bonté suprême qui seule peut étouffer la haine dans le cœur de Judas et enchaîner la malédiction sur ses lèvres.

Si nous passons de ces premières compositions, d'un mouvement lyrique et d'un éclat d'imagination si remarquables, au *grand Mystère de Jésus* représenté, d'après les calculs de l'éditeur, M. de La Villemarqué, en 1365, c'est-à-dire au lendemain de la bataille d'Auray, quand tout parlait à la Bretagne, épuisée par une longue guerre civile, de paix et de réconciliation, nous y trouverons le mystère primitif dans son développement le plus juste et sa pureté native. Une seule fois, dans cette composition d'environ six mille vers, le grotesque apparaît. C'est au moment où l'on revêt Jésus-Christ de la robe d'un fou qui prend occasion de cette circonstance, pour débiter quelques lazzis. Partout ailleurs ce sont les souvenirs de l'Ecriture fidèlement interprétés ou complétés par des développements qui, loin de rien coûter à la gravité du sujet, offrent, avec les parties directement empruntées à la tradition authentique, une remarquable harmonie. Tel est l'épisode où Lazare, assis à la table du festin, ne peut secouer l'impression qu'il a rapportée du séjour des enfers. A la prière de sa sœur et sur l'ordre de Jésus, il en trace un tableau où sont passés en revue tous les vices punis dans l'abîme, ta-

bleau qui rappelle le Tartare de Virgile par l'énergie des traits, comme il le dépasse par le sentiment moral: tels sont encore la prière de la Vierge à son fils qu'elle voudrait en vain disputer au supplice dont il est menacé, le désespoir de Judas, les douleurs de Madeleine et ses transports de joie à la vue du Christ ressuscité. Nous retrouverons des scènes analogues dans l'œuvre de Greban et de Jean Michel; mais ce qu'il faut constater dans cette première période, c'est un esprit de mesure, une gravité religieuse, une austérité de sentiment qui n'emprunte rien encore à la variété des tons et des genres, à cette richesse de développements dont nous avons fait le trait saillant de la littérature des mystères, et qui se manifestera surtout dans la seconde époque, celle de la floraison et de l'abondance. Quant à la première, elle peut revendiquer un avantage que les autres n'offrent point au même degré. Par la sincérité du pathétique, par l'onction du langage, elle trouvait plus sûrement le chemin du cœur. C'est de ce grand mystère de Jésus que l'on disait : « les foules y vont en riant et s'en reviennent en pleurant. » Aujourd'hui encore, là où se retrouvent quelques vestiges effacés de ce vieil art dramatique et populaire exclusivement inspiré d'une pensée chrétienne, les mêmes effets se produisent.

A ces pleurs que faisait répandre le théâtre breton du XIVe siècle, se mêlaient déjà, sur la terre de France, quelques traits de malice et de bon sens familier. Nous avons vu ce mélange apparaître dans un premier drame en langue vulgaire écrit au XIe siècle, sur les données de l'Ancien Testament (1). Nous le retrouvons

(1) Voyez page 80.

au XVe, dans un ouvrage analogue (1) où ce caractère s'accentue davantage. On se sent transporté, de la poétique et rêveuse Bretagne, dans le pays des trouvères, dans la terre natale de la finesse et du sens commun. Le poète ayant à raconter le débat qui s'engage entre nos premiers parents, peint avec art les progrès de la curiosité dans le cœur de la première femme, les adresses qu'elle emploie pour circonvenir Adam, et les molles défenses que celui-ci lui oppose. Il a promis d'obéir et veut respecter le secret de la défense divine; Eve ne se soumet pas si aisément.

Ne say se l'avez entendu,
Pourquoy à ce fruit défendu;
Mais trop volentiers en mangeasse,
Soyez-en certain, se j'osasse;
Ne say qu'en die.

Adam proteste de nouveau qu'il obéira, Eve insiste.

ÈVE.

Et moy aussy, je le feray;
Mez moult volentiers en mengasse
Pour certain, se je ne cuidasse
Faire offense.

Un démon appelé *Belgibus* vient irriter ses désirs et lui suggérer des arguments; elle revient à la charge :

Adam, chier compain et amis,
Pour certain te fais assavoir
Que tu ne puez science avoir
Ne à grant digneté venir
Se tu te veuls ainssy tenir
De ce fruit mengier, bien le say.
Mengus-en, je feray l'essay.
.. ..

(1) *Mystères inédits du XVe siècle,* publiés par A. Jubinal. — *Mystère de la Nativité.*

Je te dy, pour parole voire,
N'as garde que je te deçoive,
Ne aussi que Diex s'aperçoive
Se toy et moy nous en mengions.

Voilà bien les raisons que devait inspirer à Eve une dévorante curiosité : « Mais tu ne sauras jamais rien, tu « n'arriveras à aucune dignité si tu t'abstiens de ce « fruit — Dieu ne s'en apercevra pas : j'essaierai la « première. » Adam cède et l'arrêt est prononcé ; il faudra travailler et mourir. Dieu lui met en main l'instrument de ses labeurs et lui dit :

Or prends à deux mains une besche,
Et la terre fouiz et besche,
Et te vets de robe de honte.

Eve se résigne, elle va filer sa quenouille pour faire draps, nappes et oreillers. Etrange anachronisme ! En voici un plus grave. Seth se rend au paradis sur l'ordre de son père. Nous ne retrouvons plus rien ici du brillant et merveilleux tableau tracé par le poète breton ; en revanche, Seth récite une paraphrase du *Pater :*

Notre Père qui es ès-cieux,
Ton nom sy soit santefiez,
Ton royaume aveigne, sire Diex :

A ces naïvetés se mêlent quelques beaux traits. Eve répondant aux reproches d'Adam, avoue qu'elle a causé tout le mal et s'en accuse avec une touchante humilité.

L'enemi me fit mal ovrer.
Trestout est venu par moy
Et le tourment et l'ennoy
Que nous et tous ceux souffreront
Que de notre lignée ystront.
Vrays Dieus, donnez-nous alégéance !

Nous avons admiré, dans les scènes du théâtre breton citées plus haut, le grand caractère que présente cette rêverie sublime, cette poésie composée de hardiesse dans l'image, de sincérité dans l'émotion, et de précision dogmatique. Le vieux mystère français qui nous occupe présente le même sentiment de foi, mais revêtu d'une expression terne, prosaïque malgré la rime, et familière à l'excès, mais qui pourtant se relève par des intentions touchantes et des contrastes inattendus. La Vierge et saint Joseph sont à Bethléem, cherchant partout une hospitalité qui leur est refusée partout. La lumière, le feu leur manquent. Joseph s'approche de l'atelier d'un maréchal pour en demander. Celui-ci fort occupé, il est vrai, de son travail qui presse, et fort irrité contre son valet qui s'est éloigné, le reçoit fort grossièrement.

Allez-vous en hastivement
Sire vieillard, fuyez d'ici.
Que vous a fait venir icy
Pour moy empeschier de forgier ?
Bien me faites cy enragier.
Fuiez de cy, sire villains;
De mal talent estes touz plains;
Je crois que vous estes espie.

Joseph insiste, l'ouvrier le menace d'une pièce de bois qu'il tient à la main, et pour en finir avec l'importun par une plaisanterie qui le déconcerte, il lui promet du feu s'il veut l'emporter dans un pan de son manteau. Joseph répond :

Je le veux bien certainement,
Sy vous plaist icy m'en donner.

Le maréchal le prend au mot et, témoin du prodige accompli, il fait au vieillard d'humbles excuses. Celui-ci va

frapper ensuite au logis d'une sage-femme appelée dame Honestasse, que ses mains informes rendent incapable de tout service utile. Elle s'approche de l'enfant qui vient de naître, avec le respect le plus touchant : elle a pour compatir à sa misère des mots pleins de tendresse :

Or je vous tiens, doulz roy de gloire,
Mon vray Dieu et mon vray Seigneur...
Or estes-vous, sire, venus ?
Ce n'est pas en sale parée
Mais en hale desordonnée.
Or ne scay comment atouchier,
Quand n'ay drapiaux pour le couchier :
Je fais doubte que ne vous blesse.
Couchiez serez en ceste crèche.
La nuit est de froidure plaine,
Et ces bestes de leur alaine
S'y vous feront venir chaleur
Autre conseil n'y scay meilleur.

Cette tendre piété reçoit sa récompense. En « atouchiant » le fils de Marie, les mains de la pauvre femme se dilatent et retrouvent leur activité d'autrefois. Un peu plus tard, cette image de la vieillesse impuissante et mutilée, ce spectacle des infirmités humaines aurait servi de prétexte à quelque scène bouffonne : à cette première période du théâtre des mystères, tout est sérieux et digne ; la familiarité s'arrête toujours aux limites où commence le trivial. On en trouve la preuve dans la scène suivante, la seule où s'entrevoie l'élément comique, très atténué par les correctifs qui l'accompagnent. Il s'agit du mariage de la Vierge pour lequel s'assemblent des prétendants, dont saint Joseph s'étonne de faire partie.

Onque mais nul jour sy fol homme
Ne fut, ce croy, comme je suy,

De comparoir en ce lieu-cy
Avec ceux qui sont cy venus.
Tous sont jeunes, je suis chenuz ;
De moy se devroient bien moquier
Et moy appeler dam Riquier :
Honteux suy d'y estre venu.

LE MESAGIER.

Regardez ce vilain chenu :
Tout pour certain, l'en lui donra
Marie, qui miex ne pourra ;
Il en peut bien estre asseur :
XX ans a qu'il est tout meur
Et qui commença à florir.
Il atent trop à soy mourir.

Une grave parole de l'*évêque* a bientôt remis le moqueur à sa place, et le mariage sacré s'accomplit au milieu du recueillement général. Ailleurs, dans un drame de la Passion, les saintes femmes vont acheter des aromates, pour ensevelir le Christ détaché de la croix. L'*épicier* qui les leur offre, non content de vanter sa marchandise, énumère tous les produits accumulés dans sa boutique. Autant en fait le mercier qui offre à Joseph, en quête d'un linceul, de choisir parmi les innombrables articles dont il est assorti. Leurs discours sont d'admirables modèles de *prospectus* et de curieux répertoires de l'industrie des tissus, ainsi que du commerce des drogues au Moyen-Age. Mais cette scène de mœurs et de caractère n'appelle pas même un sourire. Nous en sommes toujours à cette première époque que caractérisent un développement plus sobre, un ton plus égal, un sentiment plus juste de la dignité du genre et du sujet.

CHAPITRE X

LES PREMIÈRES LÉGENDES DES SAINTS. — LES MYSTÈRES DE LA NATIVITÉ ET DE LA PASSION.

Le recueil auquel sont empruntées les citations qui précèdent contient, outre le mystère de la Nativité, celui de la Passion et de la Résurrection, un certain nombre de légendes dramatisées; ce sont : le martyre de saint Etienne, la conversion de saint Paul, celle de saint Denis l'Aréopagite, les martyres de saint Pierre et saint Paul à Rome, de saint Denis à Paris, la vie et les miracles de sainte Geneviève, la vie de saint Fiacre. Cet ensemble appartient à la première période, tout le prouve : d'abord la brièveté des développements, puis la rapidité de l'action, et les lacunes qu'elle admet entre des événements que rien ne rattache l'un à l'autre, sans qu'une scène de transition, un intermède musical s'interpose entre les deux pour combler le vide et déguiser l'incohérence. Enfin, ces compositions présentent des beautés et des défauts qui nous paraissent caractériser l'âge primitif, la période rudimentaire. Les mots fermes et nobles, les discussions de l'ordre théologique fortement résumées, les traits de vigueur et d'éloquence

spontanée s'y rencontrent en assez grand nombre. Saint Etienne, à qui l'on allègue pour le confondre la mort ignominieuse de son maître, répond à ses contradicteurs :

Il mourut ; mais veuillez ou non
Il vit : je réponds en son nom
Que faussement vous m'accusez.

Saint Paul prêche la résurrection des morts en présence de l'Aréopage. On lui fait l'objection vulgaire tirée de la ressemblance de l'homme avec les animaux, il réplique :

Bien quérez grand absurditez.
Doit-on faire comparaison
De beste qui est sans raison,
A homme qui a sentiment
Et raison et entendement ?
L'ame de bête est sensitive,
L'ame d'homme est intellective.
L'ame de beste, sans ressort,
Est morte quand le corps est mort,
Mais l'ame d'homme desseurée
Du corps ne sera jà finée.

Remarquons que l'apôtre parle ici, dans toute sa rigueur, le langage de la philosophie scolastique et de son plus illustre interprète. Cette distinction entre l'âme sensitive et l'âme intellectuelle, ce principe de vie accordé aux animaux, qui s'évanouit avec le corps, l'immortalité n'étant attachée qu'à l'intelligence, toute cette doctrine se retrouve dans Bossuet qui l'emprunte à saint Thomas d'Aquin, pour résoudre la question tant débattue de l'âme des bêtes. Le même penchant aux discussions de l'ordre philosophique se retrouve dans la suite de cette scène. Denis l'Aréopagite ne se tient pas

pour battu, et somme l'apôtre de prouver ce qu'll avance :

> Biau sire, vous devez savoir
> Qu'il ne suffit pas, entre clercs,
> Dire : mes ditz sont vrays et clers;
> Ainçois il les convient prouver
> Par vive raison, pour trouver
> Saine et vraie conclusion.

Et il réclame cette preuve à l'appui du dogme nouveau de la résurrection des morts. Paul la tire, comme le ferait de nos jours un philosophe chrétien, de la toute-puissance de Dieu, de l'autorité de sa parole et des preuves matérielles qui en assurent la crédibilité; il se fonde surtout sur le grand argument de la justice divine et de la sanction suprême destinée à suppléer toutes les sanctions imparfaites, et à réparer toutes les iniquités de la vie présente. Dieu, dit-il,

> Nul bien ne lesse périr
> Ni nul mal aussi sans punir...
> Or voit-on souvent que les bons
> Sont des mauvais et des félons
> Grévez, troublés et tourmentés.
> Les mauvais font leurs volontés
> Et en ce monde-cy fleurissent..,
> Les maux n'y sont pas tous punis,
> Les biens n'y sont pas tous méris;
> Or faut-il de nécessité
> Qu'ils le soient par équité.

Autrement, conclut l'apôtre, d'accord avec la conscience universelle et la saine philosophie de tous les temps, Dieu serait ce qu'il ne peut pas être : il serait injuste, et l'auteur de la loi morale donnerait le premier l'exemple de la violer et de l'énerver. On sera moins surpris de rencontrer dans ces vieux drames, trop souvent

faibles de pensée et vulgaires d'expression, cette vigueur de raisonnement et cette élévation de langage, si l'on admet que nous sommes à ce premier âge de sobriété, de gravité, de mesure où la pensée religieuse ne s'est pas encore amoindrie en se mêlant aux fantaisies de l'imagination populaire. Nous la retrouverons plus visible encore dans le mystère de la Passion (1): au moment où Longin a percé de sa lance le cœur du Christ et retrouvé la vue au contact du sang divin, deux personnages mystiques viennent engager au pied de la croix un débat de pure doctrine. Ces personnages s'appellent Sainte-Eglise et Synagogue; cette fiction d'un ordre tout idéal nous ramène en arrière, en plein drame hiératique. Les pensées morales que l'on rencontre dans le même recueil offrent un caractère analogue, celui de l'élévation dans l'énergie : c'est saint Pierre qui intervient pour sauver des mains du peuple Simon le Magicien, son indigne rival :

> Pour Dieu, seigneurs, ostez vos mains,
> On ne doit pas mal pour mal rendre.

Mais, lui objecte Marcel,

> Il vous eût volontiers fait pendre;
> Sire, sire, laissez-nous faire.

Non, répond saint Pierre,

> Dieu le saura bien à chief traire;
> Lessiez-le : patience est bonne.

Lorsque le même apôtre est condamné à mourir, le peuple s'émeut en sa faveur, mais il repousse son intervention :

(1) Nous parlons du mystère emprunté au recueil édité par M. A. Jubinal.

Chers frères, faites-moy silence.
S'a moy avez nulle amitié,
Je vous supply que par pitié,
Vous ne donniez occasion
De retarder ma passion.
Ma passion, c'est ma victoire!
C'est un pont pour saillir en gloire.
Jhésus-Crist m'attend, roi des roys,
A Dieu soiez ; à lui m'en vois.

Ainsi parle, avec moins d'énergie peut-être, le Polyeucte de Corneille, ou plutôt tous les héros du christianisme. Le Saint est mis à mort, et, par un pressentiment sublime du rôle dévolu à ses successeurs, un bourgeois s'écrie :

Or est orphelin tout le monde.

Quant au persécuteur, son âme est emportée par les démons, et l'un d'eux lui adresse ce mot terrible, qui ouvre sur la vie future une perspective infinie :

Néron, sans mourir tu mourras

On pourrait citer encore, dans cet ordre de beautés, l'admirable réponse de sainte Geneviève à la religieuse coupable qui, comme un romancier moderne, rejette sa faute sur la fatalité, ou les larmes du Christ à la vue de Lazare ressuscité, qui doit mourir encore et d'une mort plus cruelle que la première. On pourrait même signaler, dans ces vieux écrits, une allure plus vive, un ton plus noble et plus soutenu que ne le comportent habituellement les compositions prolixes de l'âge suivant, témoin ce début d'une scène empruntée à la légende de sainte Geneviève, où le héraut Trotte-Menu vient annoncer l'approche des Huns et leurs terribles ravages.

Mes bonnes gens du plat pays,
Fuyez, voici les anemis,

Fuyez vous-en par les adresses:
Portez vos biens aux forteresses.
Vecy les Hondres qui afuient,
Qui pillent, ardent et détruient,
Villes, châteaux, cités et forts,
Qui vont tuant faibles et forts.
Alarme, alarme, bons Français;
Entendez-moi, seigneurs bourgeois.
Sachez de vrai, le roi Attile
Gaste France et destruit et pille,
Et est s'entente, sans faillir,
De venir Paris assaillir.

Dans ce cri d'alarme se trahissent à la fois l'angoisse d'un citoyen, l'énergie d'un homme accoutumé au péril et la fierté d'un bourgeois de Paris. La cité de sainte Geneviève, la capitale du royaume, est chère au vieil écrivain; il nous montre, à la voix de la sainte, saint Pierre, saint Paul et saint Denis qui intercèdent pour la ville menacée, et voici en quels termes saint Paul appuie la supplication de Geneviève :

La vierge est digne d'être ouïe
Mesmement, car en la cité
Fleurira l'Université
D'estudiants et d'escoliers,
Tant réguliers que séculiers,
Qui la foy monteplieront,
Prescheront et enseigneront.

Les temps sont bien changés, et le quartier latin surtout. Mais on aime à voir, dans un vieux mystère, dans un divertissement qu'on appellerait si volontiers aujourd'hui tout clérical, cette franche note de patriotisme, cette revendication des gloires du vieux Paris, et cet heureux emploi des souvenirs locaux. Les défauts qui se mêlent à ces qualités ont également un caractère archaïque, et peuvent assigner une date à la composition

de ces drames légendaires. On y trouve en effet de singulières invraisemblances, et un grand mépris de cette illusion si recherchée un peu plus tard. On voit par exemple, dans le drame de la Nativité, un paysan qui favorise de ses conseils la fuite en Egypte et donne le change aux assassins envoyés par Hérode : or, sans que la scène soit interrompue, on le voit labourer son champ, puis l'ensemencer, puis couper sa récolte. Dans la même pièce, deux soudarts aux noms expressifs, Humebrouet et Hapelopin, sont chargés de massacrer les innocents. Ils égorgent sur la scène deux de ces enfants, arrachés aux bras de leurs mères qui venaient de les y promener, en débitant de ces riens charmants où s'épanche la tendresse maternelle, puis s'éloignent pour continuer leur affreuse besogne, et reparaissent en se vantant d'avoir tué cent quarante-quatre mille enfants. L'ignorance en matière d'histoire ne se découvre pas moins ingénument et fait, avec l'étalage d'érudition maladroite qui se remarquera plus tard, un contraste aussi accusé que possible. Néron mort, les bourgeois de Rome se rassemblent pour élire un empereur et les suffrages désignent Domitien,

Noble homme et de belle manière.

Dans le mystère de la Nativité, un empereur qui doit être Tibère, et qu'on nomme l'*emperière César,* va porter ses hommages à l'idole de Jupiter. Sur le socle de la statue se lit une inscription qui annonce la chute prochaine de l'idole, et comme cet emperière ne sait pas le latin, il faut que son ministre la lui explique. Sans insister davantage, nous reconnaîtrons à tous ces traits réunis le drame primitif avec ses beautés propres, ses

dimensions restreintes, sa naïveté qui n'exclut point la grandeur, et nous passerons à l'étude de la seconde période, celle qui nous présente le mystère sous une forme plus large, plus variée, qui se caractérise par la liberté, si ce n'est la licence des inventions, l'emploi de procédés plus artistiques, la richesse des développements, le rapprochement de tous les genres et des tons les plus opposés. Cette seconde époque comprend le triple mystère de la Nativité, de la Passion et de la Résurrection de Jésus-Christ, rédigé une première fois par Simon Greban, puis remanié et amplifié, nous l'avons dit, par le docteur Jean Michel d'Angers, et publié plus tard, avec quelques additions nouvelles, soit à Valenciennes, soit à Troyes. Prenons d'abord une idée générale de la structure, des formes et des proportions démesurées qu'affectaient ces immenses machines dramatiques.

Le mystère de la Conception et de la Nativité comprend une journée et dix grands tableaux qu'on peut désigner ainsi : le conseil divin — l'assemblée des démons — le Christ s'offrant en victime — Anne et Joachim — l'éducation de la Vierge Marie — son mariage — l'incarnation — la nativité — la fuite en Egypte — Jésus dans le temple, au milieu des docteurs. — Cette première partie était à quatre-vingt-dix-sept personnages.

La seconde, ou mystère de la Passion, comprend quatre journées dans la révision de Jean Michel. La première compte, comme la troisième, quatre-vingt-sept personnages; la seconde en a cent. La quatrième en réunissait jusqu'à cinq cents. La première, qui commence à la prédication et s'achève par le martyre de

saint Jean-Baptiste, comprend en outre le séjour de Jésus à Béthanie, la résurrection du fils de la veuve de Naïm, la guérison de la chananéenne. La seconde journée commence par une récapitulation des faits qui précèdent ; cependant comme elle pourrait ennuyer l'auditoire, ou se perdre dans la rumeur qui ne manque pas de se produire, jusqu'à ce que tous les spectateurs soient entrés et commodément assis, l'auteur introduit ici, à titre de variante, une pantomime qui peut se prolonger indéfiniment, sans coûter à l'acteur aucun effort d'intelligence : « Néanmoins, dit-il, la fille de la Chananée « pourra commencer la journée en parlant comme une « démoniacle jusqu'à ce que bonne silence fut faite. » Cette journée comprend la suite des miracles de Jésus-Christ, y compris la résurrection de Lazare. L'entrée triomphale à Jérusalem ouvre la troisième journée. Elle comprend les premières scènes de la Passion jusqu'à celle où Jésus est conduit dans la maison de Caïphe. La quatrième commence par le tragique épisode de Judas. Elle embrasse tous les faits qui ont pour théâtre le prétoire de Pilate, la cour d'Hérode, le Calvaire, et se termine à la descente de croix et à la sépulture du Christ.

Il serait difficile de reprendre en détail et d'exposer, par une analyse suivie, tout ce que renferme cette immense compilation de l'Ecriture et des sources apocryphes. Nous l'avons dit, l'action est tout ici, non pas l'action savante, conçue et ordonnée par la puissance du génie, mais l'action vulgaire qui suit pas à pas, dans une minutieuse interprétation, le texte qu'elle reproduit. Nous n'avons pas à le raconter une seconde fois, il suffit de signaler en passant ce qui appartient à l'invention proprement dite ou ce qui se distingue par le mérite de

l'exécution. Dans le mystère de la Nativité, le conseil divin rassemblé pour agiter la question du rachat de l'humanité coupable, les prières des saints anges Michel, Gabriel et Raphaël, les discours contradictoires prononcés par la Paix et la Clémence d'une part, la Justice et la Vérité de l'autre, le voyage de ces vertus sur la terre à la recherche d'une victime capable de suffire à l'œuvre de la rédemption, leur désolation quand elles reparaissent confessant l'inutilité de leurs recherches, et l'abnégation du fils de Dieu s'offrant comme victime à la place de l'humanité coupable, tout ce début offre de la simplicité, à défaut de grandeur, et l'expression quoique faible n'est pas indigne de la majesté de choses. L'auteur est plus à son aise quand il nous fait entendre les plaintes des habitants de l'enfer :

> La dure mort éternelle
> C'est la chanson des damnés ;

Et surtout quand il nous ramène sur la terre, au milieu des troupaux et des pasteurs. Comme dans la légende il nous montre Joachim désigné de Dieu pour être l'aïeul du Messie, jouissant d'un paisible bonheur, et y associant d'abord ses serviteurs, ensuite les pauvres. Sa visite aux pâturages est l'occasion d'une bucolique charmante par la légèreté du rhythme et la fraîcheur des images. Joachim y fait le premier personnage et commence ainsi :

> Et puis, mes bergiers, en nos parcs,
> Comment se portent bergeries ?

ACHIN, *premier berger.*

> Aygneaulx y sont partout épars ;
> De là, de çà, en toutes parts ;
> C'est une plaisance infinie.

JOACHIM.

Le créateur en remercye.

MELCHY, *second berger.*

Vos portières bien fructifient,
Et ne saurait-on trouver lieu
Ne place où ils ne multiplient.

JOACHIM.

J'en suis tenu à louer Dieu.

ACHIN.

Jamais vos ouailles n'avortent,
Et est un fruit gros et noué
Que tous les ans ils vous apportent.

JOACHIM.

Le nom de Dieu en soit loué.

MELCHY.

Par les champs il y a des loups;
Mais point ne se viennent jouer
A approcher auprès de nous.

JOACHIM.

Nous en devons bien Dieu louer.

ACHIN.

Vos brebiettes
Grasses et refaictes
Nous nourrissons.

MELCHY.

Voire d'herbelettes
Saines et doulcettes
Que cognoissons.

ACHIN.

Hors des buissons
Les repaissons,
Sur les larris et sentelettes;
Là où, en diverses façons,
Nous disons ensemble chansons
En repaissant nos bestelettes.

MELCHY.

Sur la verdure
Tant que ver dure
Nous esbattons;
Nully ne jure,
Mais sans injure
Dansons, saultons.

ACHIN.

Que fringotons,
Chantons, notons,
Gardant bestes sur la pasture;
Jamais ne nous entrebattons,
Par passe-temps nous culbutons,
Mais est pour recréer nature.

Un peu plus loin le rustique dialogue recommence ainsi :

MELCHY.

Que feront tandis, brebiettes,
Que les pastoureaux repaistront ?

ACHIN.

A l'ombre sous les espinettes,
Et à la senteur des herbettes,
Doulcement se reposeront.

MELCHY.

Les pastourelles chanteront.

ACHIN.

Pastoureaux getteront œillades.

MELCHY.

Les nymphes les escouteront,
Et les driades danseront
Avec les gentes oréades.

Cette dernière partie, où les souvenirs mythologiques font irruption d'une manière assez pédantesque, est im-

putable à Jean Michel, l'auteur de la révision accomplie en 1486 ; elle n'ôte rien, ce me semble, à la délicatesse ingénue de l'ensemble, et le termine par des couplets qui dans leur afféterie, ne manquent pourtant pas d'élégance et de nombre.

A la pastorale succède le comique. Parmi les pauvres que secourent et accueillent avec empressement les parents de Marie, se glissent quelques fripons. Voici venir Claquedent et Babin ; le premier fait semblant de mourir de froid, l'autre, comme son nom l'indique, est un imbécile. L'imbécile persuade à son compagnon de faire le fou furieux, et comme tel, de se laisser enchaîner. Anne émue de pitié s'approche. Babin l'arrête :

Ha dame, mamye !
Laissiez-le : ne le touchez mye ;
Il vous mordra.

Sainte Anne les assiste largement et recommande à Babin de revenir :

Quand l'argent lui faut.

Babin répond :

O madame, sans nul défault.

Mais il s'agit de partager ; Babin n'est pas de cet avis : attends un peu, dit-il à son complice ;

T'as ta robe et moi, par art gent,
Je garderai tout cet argent.

Puis il détale, après avoir decoché à Claquedent, toujours enchaîné, ce trait malicieux qui semble rappeler une fable bien connue :

Adieu, Claquedent, dans la fosse
Tu demourras jusqu'à demain.

Claquedent délivré maudit le laroncheau qui l'a joué de cette manière. Comme le remarque justement M.O. Leroy qui a trouvé dans le manuscrit de Valenciennes cette scène plaisante, tout le comique en est résumé dans ce diminutif: un *laroncheau*. Passe encore d'être trompé par un maître fripon, mais par un apprenti, par un niais, c'est un peu fort. Ainsi Pathelin se désole d'avoir enseigné au pâtre Agnelet des finesses dont il est la première victime.

> Maugrébleu, ai-je tant vécu
> Qu'un bergier, un mouton vêtu,
> Un vilain paillart me rigole!

Remarquons que si la scène est comique, il s'en dégage d'ailleurs une moralité: non pas la leçon assez équivoque donnée par La Fontaine,

> C'est double plaisir de tromper un trompeur,

mais l'utile avis de ne point répandre ses dons au hasard, et de ne point encourager par une charité mal entendue les industries de la cour des miracles.

Des scènes de bergers tout à fait analogues aux précédentes se retrouvent au moment de la nativité; la grotte de Bethléem y retentit des concerts des anges alternant avec ceux des pasteurs. Ceux-ci devisent entre eux des présents qu'ils réservent à l'enfant nouveau-né; l'un d'eux lui promet un hochet.

ISAMBART.

> J'ai advisé un autre don
> Qui est gorgias et doulcet.

RIFFLART.

> Qu'esse?

ISAMBART.

Mon hochet
Si très bien fait que c'est merveilles,
Qui dira clic-clic aux oreilles.
Au moins quand l'enfant plorera,
Ce hochet le raspaisera,
Et se taira sans faire pose.

L'autre berger, esprit plus positif, apporte un calendrier orné de figures :

Chaque saint a son marmouset.

Cette poésie naïve ne doit pas trop surprendre les curieux qui aiment à chercher une inspiration de même nature dans ces *Noëls* célèbres de la Bourgogne, versifiés à l'usage du peuple par La Monnoye et même par le trop spirituel Piron ; quoiqu'elle semble nous éloigner singulièrement de la tragédie, elle y confine pourtant. La tragédie reparaît bientôt avec la dignité de langage qui convient aux rois, avec cette prudence politique dont elle aime à leur faire honneur, dans le discours d'Hérode questionnant les mages sur l'objet qui les amène.

Seigneurs, gardez que vous contez.
Ignorez-vous notre puissance,
Notre siége, notre ordonnance ?
Ignorez-vous que vray roi sommes
De Judée, et de tous les hommes
Qui sont au royaume appendants ?
En quel part estes-vous tendants ?
Quel prince, quel roy querrez-vous ?
Est-il huy aultre roy que nous ?
Est-il home deçà la mer
Si hardy qu'il s'osast clamer
Roy des Juifs ? si viengne s'embattre ;
Par force l'en voulons combattre
Tellement qu'il s'en dédira.

Ce même Hérode, de roi se fait tyran, d'homme d'Etat persécuteur et meurtrier des innocents. Dans la scène du massacre, on rencontre d'étranges et tragiques détails. L'un des bourreaux, pour tromper une mère qui s'échappe, prend un visage souriant, flatte l'enfant, le caresse et tout à coup l'égorge. D'autres, échauffés par le meurtre, voient un enfant qu'on traîne dans un petit chariot; malgré les cris et les discours des femmes qui le conduisent, l'enfant est égorgé à son tour, c'était le propre fils d'Hérode : châtiment providentiel! Plus loin le roi criminel expire, dévoré vivant par la corruption, et cet épisode qui termine le premier mystère mériterait d'être cité, si la trivialité du tableau n'en altérait l'effet par un excès d'énergie.

La première journée du mystère de la Passion offre les mêmes contrastes. Elle s'ouvre par un discours de saint Jean-Baptiste au second Hérode, héritier de la puissance et de la tyrannie de son père. Le discours est grave, imposant, et fait penser aux sévères leçons que s'entendit adresser parfois l'impudique Isabeau de Bavière. Puis vient la mission de Jésus inaugurée par son séjour au désert. Lucifer qui vient de rouer de coups tous les diables inférieurs, pour avoir livré à la vertu du fils de Marie d'inutiles assauts, va le tenter à son tour avec un égal insuccès. Les scènes qui suivent, empruntées aux évangiles apocryphes, nous montrent Pilate venant prendre possession de la province, et se promettant de la tenir courbée sous une verge de fer. Il prend Judas pour serviteur et confident. Judas, qui semble une figure de traître détachée des romans de chevalerie, a tué le fils du roi de Scarioth auquel il était attaché comme précepteur, par dépit d'être battu au jeu. Pour satisfaire

un caprice de son nouveau maître, il va saccager le verger du prêtre Ruben : celui-ci résiste ; il le tue, puis est condamné à titre de réparation à épouser la veuve. Ruben était son père, Corybée est sa mère ; ainsi se trouve transportée sur le théâtre des mystères l'affreuse légende d'Œdipe incestueux et parricide. Chargé de ce double crime, il vient se jeter aux pieds du Christ assis à la table de Mathieu le publicain. C'est alors qu'il devient disciple et reçoit le dépôt de la bourse commune ; à ce moment s'éveille en lui l'avarice qui causera sa perte. Cette journée finit par la décollation de saint Jean-Baptiste.

La seconde comprend les sermons et les miracles du Sauveur. Nous signalerons celui des noces de Cana où l'un des convives, appelé Respicé, constate avec effroi que le vin manque.

Vecy très mauvaise nouvelle
Et grevable pour les suppos.

L'ESPOUSE.

Que vous faut-il ?

RESPICÉ.

La chose est telle,
Il n'y a plus de vin au pot.

Le miracle accompli, un plaisant en témoigne sa joie et s'écrie, dans un accès de jovialité gastronomique :

Si scavoye faire ce qu'il fait,
Toute la mer de Galilée
Serait ennuyt en vain muée,
Et jamais sur terre n'aurait
Goutte d'eau, ne pleuverait
Rien du ciel qui tout ne fut vin.

La même partie contient des scènes plus relevées où l'agrément se mêle à la force comique, telles sont la vie mondaine de Lazare, l'épisode de la jeunesse de Magdeleine, le piquant dialogue où Marthe et Marie se disent leurs vérités avec un entrain qui rappelle aux critiques le débat de Célimène et d'Arsinoé, enfin la guérison de l'aveugle-né, que les Pharisiens chassent de la synagogue, avec une pétulance d'humeur et une intempérance de cris sourde aux meilleures raisons. Citons enfin une étude de mœurs (de mauvaises mœurs) heureusement complétée par les variantes et additions du manuscrit de Valenciennes. Trois larrons en disponibilité se rencontrent à Jérusalem et chacun y vante ses exploits. Gestas commence.

Je ne crains rien, ni Dieu, ni dyable,
Ne homme, tant soit espovantable,
Quand il me courrouche une fois.
Je ne fais doubte d'estrangler
Un homme, non plus qu'un sanglier
De manger le glan par les bois.

DISMAS, *le bon larron.*

Je destrousse par les chemins
Tous bons marchands et pèlerins,
Quand puis mettre sur eulx la patte.

GESTAS.

Je suis des crocheteurs le maistre.
Et n'est huis, coffre, ne fenestre
Que je ne crochette ou abatte.

BARABBAS.

Je suis Barrabas homicide,
Plein de toute sédition,
Qui ne paye tribut ni subside,
Et ne veuil ne secours ne aide
Pour faire quelque motion (émeute),

J'ay tué sans permission
Ung homme parmi cette ville,
Dont pas ne fais confession,
De peur de justice civile.

Dans le manuscrit trouvé par M. O. Leroy à la bibliothèque de Valenciennes, la scène ne se termine point sur ces brutales rodomontades. Comme les précédentes, elle a sa moralité, et décèle une certaine intelligence de l'économie du théâtre. Les trois brigands voient une pauvre femme qui apporte au temple des pigeons à titre d'offrande; l'un dédaigne cette proie vulgaire, il trouve que les pigeons sont maigres; l'autre les juge de bonne prise et s'en empare. Mais la femme crie :

Au meurtre, je suis dérobée.

Pendant que Barabbas et le mauvais larron se disputent les malheureux volatiles, le guet arrive et les emprisonne. Voilà comment s'explique leur présence dans les scènes du prétoire et de la passion. Il y a de l'art dans cette fiction qui les introduit sur la scène. Quant à la moralité, elle s'adresse surtout aux malfaiteurs, dont les crimes les plus audacieux restent impunis, tandis qu'un hasard insignifiant suffit pour consommer leur perte.

Nous ne dirons rien des deux journées suivantes. Si l'on en excepte la remarquable scène des témoins à décharge qui viennent rendre hommage aux bienfaits de Jésus, les angoisses de Pilate partagé entre sa conscience et ses craintes, la confrontation de Barabbas et de Jésus, en présence du peuple juif qui réclame sa victime avec toute la violence d'une multitude ameutée et féroce, la prière du bon larron, enfin l'entrée de Jésus aux limbes

et la résistance que l'enfer conjuré lui oppose, tout le reste est faible et peu digne du sujet; tout le reste, excepté deux scènes qu'il faut citer, car elles compensent amplement l'insipidité du développement qui les encadre, et surtout elles prouvent surabondamment ce que nous avons avancé : que les auteurs du mystère, trahis par leur inexpérience et l'insuffisance de la langue qu'ils parlent, se relèvent quelquefois sous l'impulsion d'un sujet qui les soulève à leur insu, et les porte à des hauteurs qu'un art consommé se flatterait vainement d'atteindre. La première est un admirable et célèbre dialogue entre la Vierge et son fils. Marie, s'adressant à Jésus, lui demande successivement quatre grâces. Elle prie d'abord son fils de ne pas mourir, ensuite de ne pas subir une mort si cruelle, en troisième lieu de la laisser mourir avant lui, enfin de permettre que, plongée dans une sorte d'extase, elle ne ressente pas le contrecoup de ses souffrances. Ces quatre demandes sont écartées au nom de la justice divine, des prophéties qui doivent s'accomplir, et de la gloire qui couronnera chez Marie la part acceptée par elle dans la grande immolation.

Pour ce, contentez-vous, ma mère,
Et confortez en Dieu votre âme.
Soyez forte, car oncques femme
Ne souffrit tant que nous ferez,
Mais en souffrant mériterez
Le lauréole du martyre.

Marie se soumet, en effet, mais cependant elle s'efforce d'obtenir à la sentence un adoucissement, et dans l'énergique entretien qui suit, elle plaide en vain la cause de son fils contre lui-même.

Tes paroles sont raisonnables
Et tes voulentés très hautaines,

Et les miennes ne sont qu'humaines.
Pour ce ta divine sagesse
Excuse l'humaine simplesse
De moy, ton indigne servante.
Qui d'amour maternel fervente
T'ai fait telles requestes vaines.
J. Elles sont doulces et humaines,
Procédentes de charité,
Mais la divine volonté
A preuveu qu'autrement se fasse.
N.-D. Au moins veuillez de votre grâce
Mourir de mort brefve et légère.
J. Je mourray de mort très amère.
N.-D. Non pas fort villaine et honteuse,
J. Mais très fort ignominieuse.
N.-D. Doncques bien loin, s'il est permis.
J. Au milieu de tous mes amys.
N.-D. Soit donc de nuyt, je vous prie.
J. Mais en pleine heure de midi.
N.-D. Mourrez donc comme les barons.
J. Je mourray entre deux larrons.
N.-D. Que ce soit sous terre et sans voix.
J. Ce sera hault pendu en croix.
N.-D. Vous serez au moins revêtu.
J. Je serai attaché tout nu.
N -D. Attendez l'âge de vieillesse.
J. En la force de ma jeunesse.
N.-D. C'est très ardente charité,
Mais, pour l'amour d'humanité,
Ne soit votre sanc répandu.
J. Je serai tiré et tendu
Tant qu'on nombrera tous mes os
Et dessus tout mon humain dos
Forgeront pécheurs de mal pleins,
Puis fouiront mes pieds et mes mains
De fosses et playes très grandes.
N.-D. A mes maternelles demandes
Ne donnez que réponses dures.
J. Accomplir faut les Ecritures.

On ne sait ce qu'il faut le plus admirer dans cette scène, des angoisses de la mère s'attachant à toutes

ces espérances d'un sort moins cruel, qui se brisent l'une après l'autre entre ces mains comme des rameaux fragiles, et lui laissent mesurer l'abîme de douleur où elle sera plongée, ou de la majesté sereine de la victime déroulant d'avance le tableau de sa passion et associant sa mère à la grandeur de cette immolation anticipée, ou de l'art avec lequel l'humble auteur a groupé, dans ce dialogue, tous les détails qui devaient en redoubler l'effet pathétique et conduire par degrés au mot sublime qui la termine. Voici maintenant, dans un tableau d'un caractère tout différent, une inspiration de même valeur : c'est la scène du désespoir de Judas; par une fiction dont la hardiesse, suivant un critique très éclairé (1), eût fait honneur à Shakespear, désespérance est devenue un personnage vivant, une fille de l'enfer qui vient argumenter contre Judas, et par l'horreur de son crime le disposer à la mort. Nous commencerons la citation en l'empruntant à l'œuvre de J. Michel, pour l'achever avec le drame breton du grand mystère de Jésus.

A l'appel du réprouvé, Désespérance paraît et lui dit :

Meschant, que veux-tu qu'on te fasse?
A quel port veux-tu aborder ?
J. Je ne scay, je n'ai œil en face
Qui daigne les cieulx regarder.
Qui es-tu ?
D. Sans plus demander,
Je suis pour venger ton offense.
J. D'où viens-tu ?
D. Du fin fond d'enfer.
J. Et ton nom ?
D. C'est Désespérance...
J. Approche et me donne allégeance,
Si mort peut mon deuil alléger.

(1) M. P. Paris.

D. Oui, mais il te fault abréger,
Car plus vivre t'est trop nuysible.
J. Te semble mon cas si terrible
Qu'il faille que je meure ainsi ?
D. Il est tout cler et entendible,
Qu'à ton péché est impossible
De jamais acquérir mercy.
J. Il semblerait donc (qui te orroit)
Que Dieu pardonner ne pourrait,
Luy en qui est bonté divine.
D. Il le ferait bien, s'il voulait,
Mais jamais ne consentirait.
J. Pourquoi ?
D. Car tu n'en es pas digne.
J. Et quand de bon cœur me trayray
Vers la doulce vierge Marie,
Et pardon je lui requerray
De ma coulpe dont hay ma vie,
Par elle pardon acquerray
Car elle est de Dieu vraie amie.

Désespérance lui enlève cette dernière ressource en lui rappelant sa vie entière, et la trahison qui vient de mettre le comble à ses crimes,

Et qui blesse le cœur du fils
Le cœur de la mère le sent.
J. Fay donc ta conclusion.
D. Tu dois être de mort ravy.
J. Comment? J'ai fait confession
En tant que jay dit « *peccavi* »
Et si fis satisfaction
En tant que les deniers rendis,
Puis eus telle contrition
Qu'à peu que mon cœur ne fendit.
D. Confession instituas
Sans dévotion de pensée,
Et tout l'argent restituas
Non pas à partie offensée.
De cœur contrit t'évertuas,
Mais c'était de rage amassée.
Pourquoi tout ce que fait tu as
Ne vaut rien. Ta grâce est passée.

Dans le mystère breton, l'argumentation, sans être plus vive, est plus serrée, plus complète; Judas appelle à son secours toutes les ressources de la logique; il allègue la faiblesse humaine, la bonté de Dieu, sa puissance, il argumente contre la prédestination, il se couvre de la fatalité, il cède enfin. Mais avant de mourir, il veut tester.

« Démons, s'écrie-t-il, détestables démons, Lucifer et toi, Satan, affreux bourreaux qui aimez le mal, accourez à ma voix; qu'aucun de vous ne manque à mon appel, habitants de l'enfer, je vais faire mon testament...

« Ici, à moi, chiens de l'enfer! traînez mon corps aux lieux immondes; que harrassé, qu'en lambeaux, je roule, objet d'horreur et de pitié; car c'est l'angoisse et non la joie que j'ai méritée par ma vie.

« Mes oreilles, je les condamne à entendre tous les cris de terreur des maudits; et mes yeux retournés, à pleurer avec les damnés; car ils n'ont pas mérité moins.

« Je condamne ma langue et mes lèvres blêmes à hurler à jamais, d'horreur, de douleur et d'angoisse, sans articuler d'autre son; si bien qu'on me reconnaîtra aux hurlements que je pousserai du fond de l'abîme infernal, et à mes cris quand je serai en fonte.

« Je teste, sans prendre caution. Venez, regardez-moi au fracas du tonnerre; je suis prêt à braver vos tempêtes infernales; je brave le Dieu qui me créa; j'élis domicile pour jamais dans le feu, auprès de Satan. — Plus de miséricorde! je n'en veux pas! Arrière Dieu désormais! la mort au plus tôt, c'est le mieux. Voyons, Furie, viens à mon aide; pas de faiblesse; tu te fais bien prier; ne me quitte pas tant que je vivrai. — F. — Va donc avec un baiser de moi, il en est temps. »

On peut en rester sur cette scène effrayante où Judas,

après avoir reçu l'affreux baiser de la mort, entre dans l'immortalité de son supplice, et devient pour l'humanité l'objet d'une éternelle malédiction. Ce qui suit est faible, nous l'avons dit, la scène du Calvaire en particulier est d'une faiblesse qui va jusqu'à l'inconvenance. Les auteurs ont vainement tenté d'y suppléer par le fatigant étalage des tourments matériels, et le luxe d'injures dont tout un cortége de bourreaux les assaisonne. Seul, le mystère breton fait pénétrer dans l'âme, avec le tableau de la crucifixion, un pathétique que n'affaiblit aucune impression de répugnance et d'horreur. Il excelle surtout à faire parler les regrets de Magdeleine, à peindre l'avidité de ses recherches quand, au lendemain de la résurrection, elle redemande à toute la nature le corps adoré de son maître. Le mystère de Greban et de J. Michel prête aussi aux saintes femmes un langage digne de leur douleur, au moins dans quelques vers d'une remarquable harmonie; mais la grande scène, celle de la mort de Jésus-Christ, est manquée et devait l'être. C'est ici, c'est à ce spectacle du Christ, outragé, supplicié pendant de longues heures, expirant au milieu des plus grossiers outrages et des plus affreux tourments, que le goût et le sens chrétien se fussent révoltés chez notre Boileau, qu'il eût pris en pitié, si ce n'est en aversion, l'art populaire si peu habile à cacher et à sous-entendre. Nous-mêmes, juges plus équitables de ce vieux théâtre, nous nous rappelons en ce moment, nous regrettons qu'il n'ait pas appliqué cette règle si sage :

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose.
Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose,
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

C'est dans l'âme, ce n'est pas à l'oreille que doivent retentir les coups de marteau et le dernier cri de Jésus mourant. C'est dans le sanctuaire de la conscience que doit être dressée la croix et recueilli le dernier soupir de la victime, objet d'une chaste et silencieuse adoration. Mais en reconnaissant que ce dénouement de la grande tragédie ne supportait ni la vulgarité d'une interprétation scénique, ni le contact prolongé du comique et du trivial, reconnaissons aussi que, présenté convenablement, il formait la conclusion nécessaire d'une action dramatique féconde en grandes impressions et en beautés d'un ordre supérieur. Sans doute, les fervents sectateurs d'Aristote en auraient jugé autrement; ils auraient allégué la théorie du maître, ils auraient pu nous rappeler qu'il exclut toute catastrophe fondée sur le malheur de l'homme de bien, parce que le spectacle en est odieux, et sur son triomphe, parce qu'il manque d'intérêt; sur le bonheur du méchant, car ce serait un scandale, et sur son châtiment, car nous ne saurions compatir au malheur d'un être si différent de nous; qu'enfin il faut choisir un personnage demi-vertueux, demi-coupable, réduit à l'infortune, non par un crime, mais par sa faute, et que cette infortune ne doit pas aller jusqu'à l'effusion du sang. Rappelons d'abord ce qu'a dit justement un écrivain contemporain (1) : « La mort étonne si peu les hommes qu'ils en mêlent l'idée à leurs plaisirs. » Pourquoi celle du méchant ne nous inspirerait-elle aucun intérêt, quand elle offre un caractère éclatant de justice et de réparation? Est-ce donc un objet indigne de notre attention réfléchie que l'affreuse mort d'Hérode

(1) J. Simon : *Le Devoir*.

ou la fin désespérée de Richard III? Et la mort du juste? N'est-elle pas un triomphe anticipé sur l'injustice et l'envie, l'attestation de notre liberté, de la force morale supérieure à tous les assauts de la douleur et de la crainte, l'affranchissement de l'âme qui échappe aux iniquités de la terre et se réfugie dans l'immortalité? Si, de plus, cette mort est féconde en résultats pour le bonheur du genre humain, si elle le purifie par une expiation solennelle, si elle y dépose des germes d'émulation généreuse et de régénération, combien le spectacle s'élève et s'agrandit? Que peut-on nous proposer de plus salutaire et de plus beau que le spectacle de Jeanne d'Arc saluant sur son bûcher l'heure, annoncée et préparée par elle, qui achèvera de délivrer la France, de Polyeucte baptisant de son sang l'épouse infidèle et convertissant ses bourreaux, que celui du juste par excellence, de ce juste entrevu par Platon, qui expire dans les douleurs, pour assurer la liberté des âmes et le salut du monde? Il se trompait donc le sage, l'excellent maître dans l'art d'écrire en vers, quand il nous vantait exclusivement les agréments de la fable, quand il voulait nous enchaîner à jamais dans le cercle de ces fictions surannées, et pourtant lui-même l'avait dit : « Rien n'est beau que le vrai. » Or le vrai, c'est l'Evangile, d'une part, c'est, de l'autre, l'histoire nationale. Nos vieux faiseurs de mystères avaient été bien avisés : ils s'inspiraient d'une grande pensée, quoique trahie par une exécution trop faible, quand ils puisaient à ces deux sources, quand ils s'inspiraient de l'Ecriture sainte, comme nous l'avons vu, et de l'histoire de France, comme nous le verrons bientôt.

CHAPITRE XI

DÉCADENCE DES MYSTÈRES RELIGIEUX. — LE MYSTÈRE DE LA DÉLIVRANCE D'ORLÉANS.

L'histoire de la décadence des arts peut offrir un véritable intérêt, quand elle présente une phase essentielle de leur développement, et qu'elle laisse entrevoir dans les qualités qui s'y révèlent une partie de leur grandeur évanouie. Celle des mystères fut rapide, prématurée, complète dès le premier moment, et, comme toujours, elle eut pour causes, ou la confusion des genres, ou la prédominance usurpée de la mise en scène et du spectacle matériel, ainsi que nous l'avons dit.

Nous avons vu l'élément comique se faire une place légitime et convenablement limitée dans le vaste drame de la Nativité et de la Passion. Le dialogue des sœurs de Lazare, les reproches des Pharisiens à l'aveugle-né, le miracle de Cana, l'épisode de Babin et Claquedent, nous l'ont offert, associé sobrement et sans disparate, aux tragiques émotions du reste de la pièce. Il n'est pas jusqu'au « grand mystère » breton de la Passion de Jésus qui n'en fasse discrètement usage, dans la scène du palais d'Hérode, où l'on dépouille le fou du roi de sa robe blan-

che pour en revêtir le Christ ; trait de mœurs d'autant mieux placé que, dans la pensée de l'auteur, il en résulte une aggravation de supplice pour l'auguste patient outragé par cette assimilation indirecte.

Dans les mystères qui suivent, ceux de la Résurrection et des apôtres, le comique et le trivial se donnent libre carrière. Une rapide analyse du premier suffira pour faire voir tout ce qu'il y a d'affectation et de parti pris dans ce mélange, et aussi combien d'idées heureuses, d'imposantes fictions ont été dénaturées par la faiblesse de l'écrivain. Elles prouvent du moins en faveur du genre qui comportait de tels développements. Au début du mystère, Saint-Pierre se lamente, il expie dans les larmes la faiblesse qui lui a fait renier son maître. Saint-Jacques vient à son tour rappeler les scènes douloureuses dont il a été le témoin, sans oser s'y associer. Le chœur des justes, encore prisonniers dans les limbes, célèbre sa prochaine délivrance en chantant l'hymne : « *Veni Redemptor gentium.* » Celui des réprouvés y répond par des cris de désespoir :

Haro ! haro ! haro ! j'enrage !

Et se pressant aux portes de l'abîme, ils interrogent Cerbérus sur l'événement inconnu dont ils ont deviné la grandeur. Tremblez, leur répond le sinistre geôlier :

Il vous adviendra, je me vante,
Adversité prochainement.

Il leur rappelle ce qu'ont annoncé du nouveau prophète, qu'ils devançaient dans la mort, Siméon, Joseph et Lazare. Troublé des mêmes pressentiments, le conseil des démons se rassemble; Enfer leur rend compte de l'agitation inaccoutumée qui se produit dans les limbes ; il

demande quel est ce Jésus, cet homme sans péché, ce libérateur dont on y célèbre la venue. Il interroge Satan qui avait été dépêché pour la prévenir. Celui-ci répond, avec moins d'assurance qu'il n'en fait paraître :

> Ce ne sont que mérancolies
> Pour nous de croire telles folies....
> Qu'il reschappât c'est impossible,
> Dans l'état où je l'ay laissé.

Ses compagnons l'apostrophent avec violence, le taxent de trahison, prétendent qu'ils eussent bien mieux rempli l'office de tentateurs, et chargent d'eux d'entre eux d'un nouveau mandat. Ceux-ci vont « droit à la croix » pour l'accomplir : mais ils ne peuvent que surprendre et enlever l'âme du mauvais larron, tandis que celle de Jésus s'élève au paradis et va présenter ses actions de grâce au Père céleste. Redescendant vers l'enfer, il terrasse Satan, lui met le pied sur la gorge, le lie et l'enchaîne. Celui-ci doit « crier moult horriblement. » Asmodée, chargé après lui d'entraver le rôle du rédempteur, reparaît en disant que « tout est perdu. » Vient ensuite la scène connue de l'entrée aux limbes, puis en enfer où les diables disposent « couleuvrines, arbalètes et canons en manière de défense. » Mais les portes cèdent au contact de la croix. Le vainqueur inflige un supplice à chaque démon, précipite Satan dans un puits « maçonné en pierres noires de taille » d'où sort un feu de soufre, délivre les âmes du purgatoire qui gémissent dans des « tourments de feu faits artificiellement par eau-de-vie, » et reçoit les bénédictions des patriarches également délivrés, dont les âmes doivent participer, dans la journée suivante, au triomphe de l'ascension (1).

(1) Cette translation de la terre au ciel s'opère par un moyen assez puéril : « Les âmes montent secrètement au paradis, sans

Sur la terre, des gardes veillent autour de la tombe, en se plaignant du froid et du rhume. L'un d'eux voudrait du sucre « pour se garder de tousser. » Anne, le grand-prêtre, mène ses affidés au sépulcre et se vante d'y tenir sa victime bien enfermée. Il songe aussi à punir Joseph d'Arimathie de son intervention généreuse et le fait mander. Joseph arrive monté sur un âne, et fait emmener la bête par son « varlet », circonstance qui sert de texte à de faciles plaisanteries. On l'interroge, on le condamne ; des ouvriers sont appelés pour l'enfermer dans un cachot muré. Pendant l'interruption qui en résulte, un aveugle et son « varlet » occupent la scène et font assaut de plaisanteries. L'action présente les plus singuliers contrastes. Des anges vont honorer l'âme de Jésus, veiller sur son corps et consoler sa mère. Les gardes causent entre eux d'une grande lumière qu'ils ont vue dans le sépulcre. L'aveugle et son compagnon débitent leurs chansons. L'une de ces chansons vante le mariage et les vertus de l'épouse modèle.

Son mary déchausse et défait,
S'il est yvre ou malade....
Parer se scait de beau maintien
Dont son mari la prise bien...
Volontiers à l'hôtel se tient
    Avec sa mesgnie,
Affin que si son mari vient
    Ne se courrouce mye.
Moult vaut femme, en fais et en dis,
    Soit riche, basse ou haute.
Mariez vous, grands et petits :
    Si verrez si c'est faulte.

« qu'on les voie, mais leurs statures de papier ou de parchemain. « bien contrefaites, seront attachées à la robe de Jésus et tirées à « mont. »

Un messager qui passe achète un cent d'exemplaires, puis parle de la grande nouvelle, et vante la vertu qui s'attache au tombeau du Christ. L'aveugle s'y fait conduire, et les hésitations du valet, ses terreurs à la vue des gardes, sa fuite et celle de son maître forment un nouvel intermède du genre comique.

Courez tôt sans faire délai,
Ou, certes, je vous planteray,
Mais ce sera pour reverdir.

La visite des saintes femmes à « l'apothicaire » qui leur fournira les aromates nécessaires à l'embaumement, offre aussi ce mélange des tons. La journée suivante a pour sujet la résurrection et n'offre de remarquable que le jeu et la variété des machines. On y voit Jésus sortir de son tombeau par une trappe « qui se reclost sans « qu'on s'en aperçoive... et lors soit fait artificiellement « un escroix terrible et un tremblement de terre. » Accompagné d'un groupe d'anges, il va « un peu par le « champ, puis doit aller pardessous terre, devant sa « mère lors estante seule au cénacle. » Les longs débats des juifs, l'attestation achetée des gardes, la proclamation qui en est faite à son de trompe ne présentent que des longueurs, et l'emploi original d'un langage contemporain des spectateurs.

L'on vous le publie haut et bas.
Afin que vous ne croyez pas
Lesdits disciples, s'ils disoient,
Comme volontiers le feroient,
Par les champs et par la cité,
Qu'il se seroyt ressuscité,
Mais tout le contraire croyez,
Afin que punys n'en soyez;
Et instruments en requérons
A trestous les tabellions.

Il est assez piquant de voir la déclaration des gardes et les dires de l'autorité ainsi enregistrés et attestés pardevant notaire. Après les épisodes connus de l'entrevue du Christ et de la Madeleine, de la délivrance de Joseph et de la rencontre d'Emmaüs, l'aveugle reparaît encore et ses plaisanteries donnent le signal du départ (1). Nous n'en détacherons que quelques couplets sur le vin, qui rappellent de très près un développement bien connu d'Horace, et mêlent à des trivialités du plus mauvais genre une curieuse réminiscence de l'antiquité, dont un rhythme ingénieusement varié relève encore l'agrément.

Il fait lâches ouvriers muser,
Dont besoignes demeurent,
Et à plusieurs leurs biens user
Dont femme et enfants pleurent.
L'un fait faire de l'ennuyeux,
L'autre de chanter envieulx,
Sans raison et sans rime ;
Les uns se vanter en maints lieux
De biens qui ne sont pas à eux,
Non seulement la disme....
A l'un fait secret révéler
Qu'il a promis taire et céler,
Qui est un mauvais vice,
Et fait serviteur rebeller
De faire leur service.
Il fait à l'un l'autre flatter,
L'autre d'autruy médire,
L'autre en sa tête se gratter
Qui n'a plus rien à frire.

Avec ces couplets inégaux, mais qui s'arrêtent si heureusement sur un petit vers, la chanson a quelque chose

(1) « Et à noter est que l'aveugle et son valet s'en vont, faisant « manière d'aller boire, et conséquemment, tout le monde se doit « départir. »

de varié, d'imprévu, d'étincelant, qui, joint à la finesse satirique des observations, la rend éminemment française.

Le mystère des apôtres, dernier terme de cette série de drames religieux à grand spectacle et à vastes proportions, n'offre plus que prédications diffuses, miracles sans autorité, tours de force d'un appareil scénique qu'aucune exigence du livret ne prend au dépourvu. Ici l'envoyé du roi Gondoforus voyage sur un dromadaire artificiel; là son sommelier se rend à la fontaine où un lion lui dévore la main; cette main, rapportée par un chien dans la salle du banquet, est rattachée au bras mutilé de son maître, et le roi se convertit à cette vue. Ailleurs la scène se couvre de serpents qui infestent une contrée maudite; un dragon monstrueux, conjuré par la prière de saint Marc, s'enroule autour d'un arbre et meurt en vomissant des flots de sang. Un autre s'élance de la bouche d'une idole et dévore ses adorateurs. Nous avons déjà dit ce qu'il faut penser de ces merveilles mécaniques, et de l'art qui leur demandait son principal moyen d'intérêt, comme il empruntait au luxe inouï des costumes et des accessoires un éclat qui dissimulait mal l'indigence de l'œuvre et la stérilité de l'expression. La veine était épuisée; c'était à l'histoire nationale et contemporaine qu'il appartenait de la renouveler; c'est le grand événement du siècle, l'abaissement de la France, sa ruine humainement inévitable et sa délivrance inespérée qui allaient défrayer la littérature dramatique, et y rappeler l'inspiration. Nous l'allons retrouver, vivante et agrandie, dans le « mystère du siége d'Orléans. »

Ce mystère fut publié, sans nom d'auteur et sans aucune indication précise de temps ou de lieu, dans le cou-

rant du XVe siècle. Le manuscrit probablement unique de cet ouvrage appartenait à la bibliothèque du célèbre monastère de Fleury ou Saint-Benoît-sur-Loire. Lorsque l'évêque de Beauvais, Odet de Coligny, cardinal de Châtillon, embrassa le calvinisme à l'exemple de ses frères, il étendit à la bibliothèque du monastère dont il était abbé, la proscription dont il frappait les objets consacrés au culte catholique. Une partie des livres fut acquise par Pierre Daniel, avocat à Orléans et bailli de la justice de l'abbaye; les religieux en sauvèrent un petit nombre, le reste fut brûlé ou dispersé. A la mort de Pierre Daniel, Jacques Bongars et Pierre Petau, savants orléanais, achetèrent et se partagèrent les manuscrits qu'il possédait. Jacques Bongars fit transporter les siens à Strasbourg où il résidait. Acquis après sa mort par l'électeur palatin Frédéric V, ils furent saisis, en 1622, par l'empereur Ferdinand II, comme dépouille de guerre, et cédés, avec le reste de la bibliothèque palatine, au Souverain-Pontife. L'autre partie fut vendue par Alexandre Petau, fils de Pierre, à la reine Christine de Suède, qui mourut à Rome en 1687, et dont la bibliothèque fut également réunie à celle du Vatican. C'est donc là que tous les manuscrits de Fleury furent rassemblés; c'est là que le P. Montfaucon signala l'existence du mystère du siége d'Orléans.

En 1849, l'occupation française ayant mis momentanément aux mains de notre armée les clefs de la bibliothèque, la science en profita pour transcrire quelques manuscrits. Celui-ci fut du nombre, et parut, en 1862, dans le recueil des documents inédits relatifs à l'histoire de France.

Les savants éditeurs, MM. Guessard et de Certain, le

firent précéder d'une préface où l'appréciation rapide de l'ouvrage était accompagnée d'une dissertation relative à ces deux points : l'œuvre a-t-elle été représentée? A quelle année peut-on en fixer la représentation, et par suite la composition ?

Leur système se résume ainsi. Les deux dates extrêmes entre lesquelles il convient de fixer son choix, sont 1429, année du siége, et 1470, époque indiquée par le caractère de l'écriture, qui ne semble pas permettre d'aller plus loin.

Dans cet intervalle, trois textes empruntés aux comptes de l'ancien hôtel de ville d'Orléans déterminent aux années 1435 et 1439 la représentation du mystère. Le premier est ainsi conçu :

« A Guillaume le Charron et Michelet Filleul pour... eschaffaulx et autres dépenses par eux faites le VIIIe jour de mai 1435, qu'ilz firent certain mistaire ou boulouart du pont durant la procession...

« A Mahiet Gaulchier paintre, le XIIIe jour du moys d'avril, pour faire les jusarmes et haches et une fleur de lys et deux godons... pour faire la feste du lièvement des Tourelles, 12 livres 16 sous p.

« A Jehan Hilaire, pour l'achat d'un estendart et bannière, qui furent à Mgr de Rays pour faire la manière de l'assaut, comment les Tourelles furent prinses par les Anglais... »

Les éditeurs ne doutent pas que ces mots « *certain mistaire ou boulouart du pont* » d'un côté, et de l'autre, ceux-ci : *la feste du lièvement des Tourelles... La manière de l'assaut, comment les Tourelles furent prinses...* » ne s'appliquent à l'ouvrage qui nous occupe. Seulement ils y signalent deux parties de rédaction postérieure. La

première est une introduction qui s'étend jusqu'au vers 5331, et peut-être jusqu'au vers 5603. Le bâtard d'Orléans y est toujours qualifié de comte de Dunois, contrairement à ce qui a lieu dans tout le reste de l'ouvrage, ce qui suppose une addition postérieure au 14 juillet 1439, c'est-à-dire au jour où le duc d'Orléans investit de ce comté son frère naturel. Un peu plus loin, du vers 7276 au vers 7867, se place un épisode ajouté après coup, celui du combat singulier de deux soldats gascons contre deux anglais; le défaut de suite qui en résulte, et la transcription de l'épisode sur un cahier dont deux feuillets sont restés en blanc, tout trahit ici l'interpolation. Le mystère offre, d'ailleurs, dans ses diverses parties, des défauts de suite et des contradictions qui semblent indiquer différentes mains. Il s'agit donc ici d'une œuvre multiple, dont les auteurs, à l'exemple des aèdes grecs, se transmettaient un fonds commun qui s'enrichissait à chaque révision.

Que l'ouvrage ait été fait pour la représentation, il est impossible d'en douter sérieusement : toutes les raisons déjà données pour d'autres ouvrages analogues, à l'appui de cette affirmation, s'appliquent plus évidemment encore à celui-ci. Quand a-t-il été représenté? Il l'a été trois fois au moins; d'abord aux dates de 1435 et 1439, la seconde coïncidant avec l'époque où le bâtard d'Orléans fut investi du comté de Dunois, ce qui motiva sans doute l'addition du prologue où il est constamment désigné par ce nouveau titre, la troisième facile à déterminer par un détail frappant de la pièce. On y emploie fréquemment un moyen d'intérêt compromis depuis par l'usage excessif qu'en ont fait les poètes tragiques, celui qui consiste à faire entrevoir par des songes, des pro-

phéties et des pressentiments le sort réservé aux principaux personnages. Ici, c'est Jeanne d'Arc elle-même qui, insultée par Talbot, lui dénonce la mort qui l'attend par ces vers d'une netteté de sens et d'une précision si remarquables :

> Ton ort parler et ton injure
> Te tournera en désarroy,
> Et cognoistras ta forfaiture,
> Que tu morras des gens du roy. (V. 1291.)

Donc la pièce fut jouée une fois encore après cette bataille de Castillon où Talbot mourut, en effet, dans une sorte de duel contre le maréchal de Boussac et quelques autres « gens du roy, » c'est-à-dire après 1453. On peut arriver à une date plus précise. Suivant l'heureuse expression de M. J. Quicherat (1), l'anniversaire des grands événements, notamment de la levée de siége, se célébrait « *non au quantième, mais à la férie.* » Or la férie à laquelle s'était accomplie et se célébrait la délivrance de la ville et du royaume, c'était le premier dimanche après l'Ascension. Jeanne, engageant les Orléanais à en conserver le souvenir ineffaçable, rappelle que l'ennemi s'éloigna

> Le VIII[e] jour de may.

Le texte portait d'abord « *le* 9[e] *jour de mai;* » une main étrangère a corrigé cette faute si visible et rétabli le chiffre 8. Mais la correction n'était plus possible dans le passage suivant (v. 14380).

> . . . . . Ayez en souvenance
> De ce jour icy, mes amis.

(1) *Procès de Jeanne d'Arc*, documents inédits, t. V, p. 297.

. . . . . Ils ont été soumis
L'an mille quatre cent vingt-neuf.
Faictes en mémoire à tous dis;
Des jours de may ce fut le neuf.

Comment s'explique, sur un point si important et si facile à constater, cette erreur manifeste et réitérée? Par la raison que nous avons dite et qui reçoit ici une confirmation éclatante. L'année 1456 est l'une des trois seules années du XVe siècle où le dimanche dont il s'agit tombe le 9 mai. Ajoutons qu'en cette année 1456 la ville d'Orléans était témoin du mariage d'une nièce de Jeanne et lui constituait une dot (1).

On le voit, dans les représentations solennelles et les révisions du mystère, tout répondait au sentiment public, tout avait pour but de satisfaire à l'enthousiasme du peuple délivré et d'en stimuler l'ardeur. Nul doute, après cela, que la ville qui célébrait ainsi sa libératrice n'ait vu naître l'auteur du grand ouvrage dramatique composé en souvenir d'elle et de l'événement. « On sent, « disent les éditeurs dans la préface qu'ils ont placée « en tête du mystère, que l'auteur est Orléanais. » En effet, la constance qu'il attribue justement aux assiégés, leur intrépidité dans les sorties, le mécontentement que leur inspirent des désertions dissimulées sous d'honorables prétextes, leur empressement à détruire les édifices qui gênent la défense, et le regret avec lequel on

(1) Voir l'ouvrage manuscrit de M. Lottin père, appartenant à la bibliothèque d'Orléans. (*Relevé des principaux comptes des communes, des forteresses, des chaussées, turcies et levées de la ville d'Orléans, depuis l'année 1256 jusqu'à celle de 1790*, etc.). On lit dans cet ouvrage : « Philippe Macquart, écuyer, capitaine du châ« teau de Chartres, épouse *en 1456 (entre mars et juin)*, Jeanne du « Lys, fille de Pierre d'Arc, et nièce de Jeanne d'Arc; l'île aux « Bœufs fait partie de sa dot. »

y porte la sape (1), la part très active que les femmes prennent aux opérations militaires, et les éloges si souvent donnés à leur courage (2), le rôle important du receveur dans la première partie de la pièce ; ce détail remarquable qui nous montre l'administration municipale dirigée non par un maire, mais par un receveur des deniers publics, suivant un privilége accordé à la ville par une ordonnance royale de 1383 (3) ; les assurances si souvent répétées de la fidélité des habitants envers le roi, de leur dévouement pour le prisonnier d'Azincourt; l'éloge de la ville fait avec tant de complaisance et de fierté (4); l'injure que l'ennemi adresse si souvent aux assiégés, et dont le fréquent retour dans cette pièce pourrait aider à résoudre une petite question d'archéologie souvent débattue, relativement à l'origine de cette dénomination « *les Chiens d'Orléans* (5), » tout indique qu'un habitant, sinon un enfant de la ville, s'est inspiré, dans la composition de l'ouvrage, des souvenirs du siége et d'un patriotisme dont il a partagé toutes les émotions. Les détails de topographie locale sont gé-

(1) Voyez v. 2025 et 4857.

(2) Voyez v. 2319, 14410, 14590, etc.

(3) *Histoire et antiquités de la ville d'Orléans*, par Lemaire (1645), t. II, p. 428.

(4) V. 3085, 3093, 14585, 14900, etc.

(5) On explique ordinairement ce surnom par un fait que raconte Mathieu Pâris. Dans une querelle qui mit aux prises les Pastoureaux et les écoliers, plusieurs personnes furent tuées et particulièrement des membres du clergé, « *dissimulante populo et verius consentiente, unde caninus meruit appellari.* » L'auteur des recherches historiques sur la ville d'Orléans pense que le mot fait allusion à la fidélité que les habitants montrèrent pendant le siége, pour la cause nationale. Notre Mystère confirme cette explication en la modifiant un peu. Le terme de Chien serait une injure anglaise (voyez v. 2286), acceptée par les habitants comme un symbole de leur attachement à la bonne cause. Ainsi s'établirent les dénominations de *gueux*, de *torys*, etc.

néralement fort exacts, et les désignations que l'auteur emploie subsistent, ou sont connues encore aujourd'hui (1). Familier avec les traditions du pays, il donne justement saint Euverte et saint Aignan pour intercesseurs à la ville assiégée, et il fait à ces traditions un emprunt remarquable, lorsqu'il nous montre ces saints évêques demandant à Dieu de la sauver par une grâce analogue à celle qui a déterminé leur élection miraculeuse (vers 6900 et 6922). De part et d'autre, l'allusion est à la fois précise et rapide, comme il convient pour évoquer en passant un souvenir très populaire. Il est vrai que ces faits sont mentionnés avec beaucoup de réserve par les écrivains ecclésiastiques, et notamment par les auteurs de la « *Gallia christiana* (2). » Là où ils doutent, le mystère affirme, mais c'est une preuve de plus que l'inspiration qu'il a suivie est bien un fruit du sol.

L'étude de la langue conduit au même résultat. On y trouve des abréviations encore usitées dans le pays, et en général, soit par la rapidité du travail, soit par l'inattention ou l'ignorance des copistes, le texte abonde en fautes d'orthographe, correspondant à des défauts de prononciation qui ne manquent pas de saveur dans leur incorrection même, et qui offrent un son familier à toute oreille orléanaise. Nous ne voulons pas dire qu'ils soient particuliers à la ville ou à la province, mais nous affirmons qu'ils forment un trait essentiel et persistant du langage qu'on y parle, et comme un caractère endémique de sa physionomie. Nous connaissons l'œuvre par

(1) Ainsi la Croix-Morin (V. 12002), les Bouterons (V. 12661), le Champ-aux-Cordes (V. 12745), etc.

(2) *Gallia christiana*, t. III, p. 45, t. VIII, 1573-1411.

l'époque où elle a été composée, par le milieu où elle s'est produite ; il est temps de l'étudier en elle-même.

Dans la première scène, qu'on peut assimiler à l'exposition d'une tragédie, Sallebry (le duc de Salisbury) remercie les chefs qui l'ont nommé commissaire et lieutenant du roi, pour activer la guerre contre la France. Il se propose de prendre Orléans : l'entreprise est facile, et les Orléanais se soumettront d'autant plus vite que leur seigneur est prisonnier en Angleterre.

Charles d'Orléans paraît alors : il accuse la fortune, demande à Dieu de lui rendre son héritage, et sachant ce qui se prépare, va trouver les seigneurs anglais, pour obtenir d'eux qu'ils épargnent sa ville et son duché. Tous le lui promettent. Cet engagement paraît être, dans la pensée de l'auteur, le principal ressort de la pièce qui procède, à cet égard, comme un drame antique. Le serment violé et le pillage de l'église de Cléry seront la cause, au moins occasionnelle, de la malédiction qui va s'appesantir sur les Anglais.

Le messager de Sallebry arrivé à Londres, transmet aux mariniers l'ordre de son maître, et rapporte leur réponse au conseil. Le départ est ordonné. Sallebry apostrophe le pays ennemi avec une joie menaçante. Les trompettes sonnent longuement pendant que la traversée s'opère. Le pilote signale en passant Calais et Boulogne. Sallebry veut débarquer à Touques, et l'on y arrive en se promettant d'aller rendre grâce à Notre-Dame de Boulogne, pour le succès de la traversée ; seul d'Escalles se plaint du mal de mer.

Les scènes suivantes offrent de l'intérêt sans beaucoup de suite. Talbot reçoit Sommerset et l'entretient avec une noble fierté des espérances de l'Angleterre. Celui-ci con-

voque les chefs à Rouen, décide avec eux que la guerre sera vivement poussée, et en transporte le siége à Chartres, où Facestot (Falstaff) propose d'isoler la ville assiégée, en enlevant toutes les places voisines.

Quelques chefs plus résolus proposent d'y marcher directement, avant que l'ennemi qui se tient sur ses gardes n'ait pu organiser sa défense.

> Les Orlénois sont à l'esquart
> Tous les jours à vous escouter,
> Oreillant comme le regnart
> S'y verront rien de tous coustez. (V. 1277.)

L'espoir du pillage ou de fortes rançons achève de rallier toutes les opinions à ce projet d'attaque immédiate. Dans l'intervalle, Sallebry et Glacidas vont consulter le devin Jehan des Boillons, qui refuse d'abord de leur répondre. Par un artifice qu'on retrouve dans le théâtre de Molière, les deux chefs déguisés en archers font semblant de le reconnaître pour un ancien compagnon, et tâchent d'éveiller dans son esprit les souvenirs du bon temps passé ensemble. Il évente le piége, et pour se venger d'une vieille injure, les trouble par de sinistres et d'incomplètes révélations. Il conseille à l'un « de garder sa tête » et promet à l'autre qu'il ne mourra point

> de coux
> De canon ni de ferrement. (V. 1597.)

Allusions prophétiques à la mort de Glacidas noyé plus tard au siége des Tourelles, et à celle de Sallebry à qui un boulet devait emporter la moitié de la tête.

Dans une dernière assemblée des chefs convoquée avant le départ, Talbot refuse de partir pour Orléans. Il se sent, dit-il, « un peu mal à l'aise. » Ce qu'il ajoute in-

dique assez le vrai motif de son refus : c'est la jalousie et le dépit de servir en second.

> Voici le comte Sallebry
> Elu, vous savez, lieutenant. (V. 1670.)

Celui-ci prend la conduite de l'armée et part. La scène se transporte à Orléans.

Un chasse-marée avertit les habitants de l'approche des ennemis dont il évalue le nombre à trente mille. Comme un héraut antique, il reçoit le prix de son message. C'est une somme de trente écus, que lui donne le Receveur, ou le premier magistrat municipal, en échange de ce bon avis. Il assemble aussitôt le conseil des chefs, qui sont d'avis de raser les faubourgs pour garder une place si considérable,

> Une chambre de fleurs de lis. (V. 1868.)

D'ailleurs ils combattent pour la plus juste des causes, pour leurs autels et leurs foyers :

> On doit garder son domicille. (V. 1894.)

Coras propose d'abattre le Portereau et l'église des Augustins pour sauver les Tourelles. Xaintrailles l'appuie dans un langage qui ne manque pas de noblesse. Il avoue que le sacrifice est dur, mais il est nécessaire. On peut attendre pour les autres faubourgs, mais celui-là est trop éloigné de la ville ; on ne pourrait en déloger les Anglais. Le Receveur reconnaît qu'il n'y a pas d'autre parti à prendre.

> Qu'i soit fait : nous nous consentons
> Et tous jusques au rées de l'eau,
> Combien que ce noble joyeau
> Nous fait mal, des Augustins.

Mais nous le referons de plus beau,
S'il plaist à Dieu et à ses Sains. (V. 2030.)

Ce ne sont que des pierres, ajoute Villars, et « bon est la maille qui sauve le denier. » A toutes ces raisons Matthias en ajoute une dernière, la plus noble et la plus concluante de toutes : vos ennemis

Alors verront pleinement
Que deffendrez votre héritaige. (V. 2044.)

L'action se transporte dans le camp des Anglais. Sallebry se dispose à couper les vivres aux Orléanais dont la défaite paraît assurée.

Orléans, Orléans, votre corage
Rabessera, se estes sage;
Car à ce coup destruis serez. (V. 2140.)

L'armée arrive à Cléry et saccage l'église. Un prêtre s'efforce de contenir les pillards par le respect dû au sanctuaire de Notre-Dame qui n'a jamais été profané jusque-là, et la crainte de la malédiction qu'ils appelleront sur eux.

Vous en maudirez la journée
Encore le temps advenir. (V. 2168.)

Sallebry refuse de l'écouter, se rit de ses menaces et gagne Orléans où l'on brûle déjà le Portereau et les Augustins. Le chef anglais exhorte les siens à frapper d'abord un grand coup. Surpris par la vigueur de son attaque, les assiégés reculent dans le boulevard des Tourelles : c'est un taudis de terre et de fagots élevé sur le bord du fleuve, en avant de la forteresse, et dont l'attaque est fixée au lendemain.

Demain nous conviendra avoir
Ce boulevard sans plus attendre,

Pour demain au matin les prendre
Et faire tous les villains pendre,
Tous ceux qui servent là-dedans,
Pour le brûler et mettre en cendre
En dépit des chiens d'Orléans. (V. 2286.)

Le Receveur organise la défense; il y convie les dames qui devront apporter « cendres, huiles et gresses boulantes » pour les jeter sur l'ennemi. Chacun prend un harnois à croix blanche, pour se distinguer des Anglais qui portent une croix rouge. L'assaut est donné à dix heures du matin,

A dix heures frappez à plain. (V. 2365.)
. . . .
Çà, messeigneurs, l'heure est venue;
Il est dix heures proprement.
(V. 2400.)

Un corps de 3,000 hommes attaque d'abord; la réserve lui succède. Après quatre heures de lutte, Sallebry recule, mais en jurant par saint Georges de revenir à la charge et de faire manger

Les ribaux par ses lévriers. (V. 2427.)

Glacidas jure et peste de son côté; ainsi fait Lancelot « tout empuanti de graisse, » dont les assiégés l'ont couvert. Lui aussi se promet de les faire « manger aux chiens. » Pourtant une trêve leur est accordée pour l'enterrement des morts.

Les Orléanais en profitent pour abattre le boulevard miné par l'ennemi et en construire un autre à la Belle-Croix, sur la douzième arche du pont, qui est coupé à l'arche suivante. Le lendemain matin (dimanche 14 septembre), Sallebry voyant ce que les assiégés ont fait pendant la nuit en conclut

Qu'ils ne sont pas las de la guerre. (V. 2782.)

Suffort propose de donner aux Tourelles un furieux assaut,

> Sans que on n'oye Dieu tonnant, (V. 2889.)

et il en prédit le succès en appuyant ses affirmations de facéties assez rudes :

> Si nul est qui se trouve au droit,
> L'envoyerez pescher aux poissons. (V. 2814.)
> . . . . leur gresse leur tombera,
> Ou au moins la greigneur partie. (V. 2834.)

Sallebry approuve, et pourtant il est ému d'un songe dont il fait le récit à ses compagnons. Il poursuivait un sanglier qui soudain s'est transformé en lévrier. Le lévrier a disparu et fait place à un loup qui lui a sauté au visage et le déchirait. Glasidas a rêvé aussi : il lui a semblé qu'il tombait d'une galerie, renversé par la force du vent, et qu'il se noyait. Mais ni leurs compagnons, ni eux-mêmes ne s'inquiètent de ces présages et Sallebry ordonne l'assaut. Poton de Xaintrailles organise la défense, et, voyant plier les siens, fait évacuer les Tourelles. L'ennemi triomphe et croit tenir la ville en son pouvoir.

> De leur ville je ne donroye
> Pas un bouton que ne l'ayez. (V. 2971.)

Sallebry exprime le désir de monter au sommet des Tourelles, et il y revient avec une insistance qui trahit un peu d'hésitation, comme si quelque pressentiment l'avertissait du danger qu'il va braver.

Quant aux vaincus, ils prennent aisément leur parti de cet échec. La vieille forteresse ne valait rien, disent-ils : s'ils laissaient voir leur découragement, l'ennemi

en prendrait avantage. C'est ce que leur répètent tous les chefs.

> Que se êtes esbayssant,
> Aux ennemis donrez coraige. (V. 3052.)

Cependant Glasidas est monté le premier au sommet des Tourelles, et ravi de l'aspect qu'il découvre, il appelle Sallebry à la fenêtre de l'édifice pour qu'il jouisse à son tour du spectacle de sa future conquête.

> C'est comme un paradis terrestre
> . . . .
> De France c'est le miel et cire. (V. 3093.

Les pensées du chef anglais revêtent en ce moment cette teinte mélancolique et ce caractère d'humanité, dont les grands écrivains dramatiques ont souvent fait l'indice d'une mort prochaine ou entrevue (1). Il éprouve pour ses ennemis une pitié tardive.

> S'il convient les faire morir,
> Ce sera grand adversité,
> Et grand dommage en vérité.....
> A merci les vouldroie prandre. (V. 3119.)

Mais il prévoit qu'ils résisteront et qu'il faudra les exterminer. En ce moment, un boulet parti de la rive opposée lui emporte la tête. Suffolk qui le voit tomber impose silence à la douleur des chefs, de peur qu'elle ne donne l'éveil aux ennemis ;

> Tenir secret, c'est la raison :
> Qu'ilz en lèveraient le cueur plus haut. (V. 3166).

Deux arches du pont sont rompues pour prévenir

(1) Voltaire, *Alzire*, v. 7. — Schiller, *La mort de Wallenstein*, v. 3 et suiv. — Voyez aussi : *Le duc de Bourgogne*, par Walter-Scott, ch. XXVIII, etc.

toute sortie, et le corps de Sallebry, placé sur un bateau, est transporté à Meung. Le son des orgues accompagne le convoi funèbre et indique un entr'acte.

Au début de la journée suivante, pendant que le Receveur ou Maire de la ville rassemble les chefs et députe vers le roi, les Anglais se préparent à venger leur général en ravageant toute la contrée. Ils élèvent un nouveau boulevard en face des Tourelles, et mandent Talbot qui est resté à Rouen, pour lui confier le commandement suprême vacant par la mort de Sallebry. Leur messager tombe aux mains de deux ou trois compagnons du parti ennemi. En apprenant l'objet de son message et la mort du chef anglais, on croit qu'il se moque; on le mène au Receveur qui l'interroge et trouve aussi la nouvelle incroyable, puisque les Tourelles ont été prises le dimanche, et qu'on n'a rien fait depuis. Il est décidé cependant qu'on visitera les canons de la tour Notre-Dame, chargés depuis le jour de l'assaut. Un seul est déchargé, et le canonnier, qui justifie de son absence, reconnaît qu'il a été pointé sur la fenêtre des Tourelles où le chef anglais a été frappé. Tout le monde voit un coup du ciel dans cet ensemble de circonstances.

Croyez : c'est divin jugement. (V. 3639.)

Cependant les députés de la ville sont arrivés à Chinon. Ils prennent, au nom des habitants, l'engagement de vivre et de mourir pour le roi; ils demandent du secours et la permission d'abattre les édifices, même « les maisons prêtoires. » Le roi promet et accorde tout, requiert Dunois de secourir la ville et l'autorise à envoyer des messagers, pour le même objet, au maréchal Saint-Sévère, aux sires de Chaumont et de Chabannes, à

Théaulde de Valperga (Vallepaigne dans notre texte), au sire de Breuil et à La Hire.

Ici l'intrigue présente une certaine confusion, à cause de ces divers messages qui s'enchevêtrent. En même temps, le héraut anglais qu'on a remis en liberté va trouver Talbot, et lui apprend la mort de Sallebry. Malgré la secrète jalousie qu'il ressentait contre le commandant en chef des forces anglaises, Talbot n'hésite point à le venger. L'honneur national est en jeu, le héros anglais s'indigne, et son ardeur belliqueuse s'épanche en une belle et vigoureuse tirade (vers 4037 à 4070).

..... Quant je y pense,
J'en suis desplaisant et marry
Je jure Dieu qui est lassus,
Si je n'y vois en ma personne,
Et sa mort vengeray sus et jus,
Contre Français, qui que en groigne.
Retourne à eux sans plus d'aloigne :
Que devant Orléans m'en yray,
Et pour mieux faire leur besoigne
Petit et grand n'espargneray..... (V. 4046.)
Dy leur que je me mets en voye
Pour les aller brief secourir
Et qu'i m'est bien tard que j'y soie
Pour les Français faire mourir.....
Çà, messeigneurs, sans demourance,
Armez vous tous incontinent,
Et vous mectez en ordonnance
Pour aller au siége d'Orléans.
Faictes et soyez diligens
De charger bombardes, canons,
Serpentines à grant puissance,
Arbalètes, bez de faucons,
Pouldres, pierres, maillez de plon,
Jaques et aubergeons à maille,
Lances, voulges à grand foison,
Broches de fer, crochet, tenaille,

Je veuil que tout, comment qu'il aille,
Y soist mené devant Orléans,
Que je veuil raser leur muraille
Et les mettre à feu et à sang. (V. 4070.)

Il comprend, d'ailleurs, l'importance de la place et rappelle aux assiégants, lorsqu'il les a rejoints,

Que c'est la clef, à dire voir,
A tout perdre ou à tout avoir. (V. 4345.)

Il excite le courage de l'armée, rend hommage à la mémoire de Sallebry, promet de le venger, accepte, après quelques apparences d'hésitation, le commandement suprême et ordonne l'assaut pour le lendemain, car on se plaint autour de lui de la lenteur des opérations.

Nous nous tenons cy à ce point (V. 4900)
Où nous n'avons guère amendé.
. . . .
Il y a aujourd'hui trois mois
Que nous avons cy abordé.

On est arrivé, en effet, le 12 d'octobre, et voici le 3 janvier. Tous sont d'avis qu'il faut laisser une garnison sur la rive gauche et donner l'assaut sur l'autre rive. Talbot réserve ce rôle pour lui-même et pour Suffolk, et laisse à Glacidas la garde des Tourelles.

Les chefs français, également réunis à l'appel de Dunois, qui a pu pénétrer dans la ville, s'écrient qu'il faut prévenir une descente à Saint-Laurent. Dunois, qui prévoit un malheur, recommande que l'on se conduise « honnestement », et qu'on évite de sortir tous en désordre et en foule. Il ordonne la marche ; Talbot en fait autant de son côté. Les Français reculent, la joie de l'ennemi éclate en propos ironiques et insultants.

Y sont pris comme le butour
Qui est dedans la sauterelle.
Ils n'en sauldront ne nuit ne jour ;
Non ferait une torterelle. (V. 5154.)

Ce malheur en amène un second. Après avoir abattu les tourelles pour concentrer la défense, les assiégés se décident à une nouvelle sortie qui tourne aussi mal.

Ne fallait que ung coup de malheur
Pour nous griefment dommager. (V. 5725.)

Les chefs font assaut de sombres réflexions.

Je vois que nous ne croissons pas...
Nous appétissons tous les jours.
Les ungs sont morts, autres blessés. (V. 5748.)

Ils conviennent d'envoyer au roi une nouvelle demande de secours et de solliciter une trève. La Hire, chargé de cette mission, commence en rappelant la promesse faite au duc d'Orléans, au début de la guerre, et il en tire habilement parti.

Voloir le corps, voloir les biens,
C'est faire à ce prince grand rigueur. (V. 6345.)

Lancelot, qu'on abouche avec lui, nie la promesse et rappelle qu'Henri IV est

Roi de France et roi d'Angleterre, (V. 6378.)

mais sans faire allusion au traité de Troyes : l'excès de cette prétention suggère à La Hire une vigoureuse et noble réponse.

Vous parlez de hautain courage, (V. 6394.)
Sans savoir de la vérité
Du duc d'Orléans. Pour bref langage.
De par vous luy fut contracté,
Par foy et par serment presté,

Que nul déplaisir en sa terre
Ne lui feriés, et protesté
Lui fut par vous en Angleterre.
Puis dictes que vous avez droict
A Orléans, ou royaulme de France;
Jamés cela ne s'entendroit,
C'est parlé à votre plaisance.
Ne fault que ayez telle loquence.
On cognoist bien votre pays
Et aussi votre appartenance ;
Onques n'en saillit fleur de lys.

L'entrevue se termine par un échange de bravades en style grotesque.

Le musir font les poires molles (V. 6437.)
. . . .
Mieux vaulsist en votre manoir,
Engleterre, frire vos soles. (V. 6445.)

Lancelot, qui se retire sans avoir rien conclu, a la tête emportée d'un boulet. Pendant que les Anglais lui donnent la sépulture, l'auteur nous transporte à Chinon où Villars, Poton de Xaintrailles et son frère réclament les secours du roi qui leur montre, près de lui, Guillaume Stuart, les sires de Gaucourt et de Verdun prêts à partir.

Demeuré seul, il adresse au ciel une fervente prière, et demande grâce pour ses fautes. Il consent, s'il le faut, à perdre la couronne de France. Notre-Dame intercède en faveur de ce prince,

Qui est vray roy des crestiens,
Et sur tous les rois parmanant. (V. 6875.)

Elle prie aussi pour la France.

C'est le royaume qui tout soutient
Crestienneté, et la maintient (V. 6886.)

Saint Euverte et saint Aignan rappellent qu'ils furent élus évêques, malgré leur indignité, par l'intervention miraculeuse du ciel, et demandent que cette faveur se continue pour leur ville épiscopale. Mais Dieu est irrité contre les Français : ils se sont perdus eux-mêmes.

Par leur vie faulse et déshonnête...
Prestres, bourgeois et laboureux,
Gens de pratique et autrement,
De présent sont tous décepveurs
De gouverner injustement.
Tout se maintient méchantement,
Sans nulluy de moi tenir compte.
Dont les délesse povrement
Chevir dans le déshonneur et honte.
Puis les plus grands d'autorité,
Les hautz princes, ducs et barons
Remplis d'orgueil et vanité :
Maugréurs, jureurs et felons,
. . . .
Vivent de tout à leur plaisance.
S'ils endurent de la misère,
Vous savez c'est droite sentence. (V. 6935 à 6963.)

Notre-Dame et les deux saints insistent ; Dieu se laisse fléchir et déclare que le pays sera sauvé,

Sans que Français en ayent la gloire. (V. 7000.)

Il envoie donc l'archange saint Michel à Jeanne d'Arc, il veut qu'elle soit l'unique instrument de leur délivrance,

Et que par elle on entende
L'orgueil des Français abatu. (V. 7023.)

Aux révélations de l'archange, celle-ci oppose une résistance modeste. A l'une de ses objections la plus pudiquement exprimée, saint Michel répond :

. . . . . Dieu sera avecque vous
Qui vous gardera, comme une rose,
De polucion contre tous. (V. 7133.)

Elle consent à se dévouer, sans autre espoir que celui de la vie éternelle où tendent tous ses désirs.

Actendant sa vraye maison
Lassus, ou ciel ou est m'entente. (V. 7146.)

Pendant que saint Michel y remonte, Jeanne prie, et sa prière n'offre aucune trace d'indécision, de crainte ou de regret. Elle se lève forte et résolue :

Aller je veuil tout droit, de tire,
Devers Robert de Beaudricourt. (V. 7184.)

Celui-ci parle en homme sage et bienveillant ; il s'étonne de la proposition de Jeanne. Elle ne convient guère à son sexe ni à son âge, ses parents ne la lui ont pas conseillée et sans doute ils en seraient fort surpris. Ce ne sont pas eux, répond Jeanne, ce n'est ni parent ni ami, c'est Dieu qui m'envoie. Il faut que vous me meniez au roi. Donnez-moi deux jours ou trois pour y penser, réplique le capitaine, et il ajoute assez grossièrement : laissez-nous vous festoyer : je vous ferai faire « bonne chière » (vers 7261). Je m'en vais, dit-elle, vous avez tort de me repousser. — Mais il me faut le temps d'y réfléchir. — C'est bien, cela suffit ; vous me croyez folle et n'êtes pas d'humeur à m'entendre ; je m'en rapporte à Dieu.

Ici, pour donner sans doute au spectateur le temps d'oublier que des mois et des années s'écoulent avant que Jeanne d'Arc reparaisse sur la scène, l'auteur introduit dans le mystère un épisode demi-sérieux, demi-comique. C'est le duel de deux compagnons de La Hire,

nommés Verdille et Gaquet, contre deux soldats anglais. Celui-ci leur fait d'abord un accueil peu encourageant,

> En tous temps vous faictes les foulx,
> . . . .
> Jé bien ouy de vous parler
> Que vous estes mauvais garsons. (V. 7385-7400.)

Pourtant, à titre de compatriotes, il leur permet de s'expliquer, pourvu qu'ils soient brefs. Leur demande entendue, il répond fort sensément que les chances du combat sont incertaines, qu'ils ne savent qui on leur opposera. N'y a-t-il qu'eux de braves? Son propre honneur serait compromis par leur défaite, et le siége leur offre assez d'occasions de bien faire, sans s'exposer aux hasards d'une joute. Ils ne prennent pas le change, ils persistent à vouloir donner leurs « estraines aux Anglais. » La Hire vaincu leur accorde son consentement, et leur prête son héraut puisqu'ils veulent « faire les fous. » Il ajoute qu'ils s'en repentiront et pourtant, en homme plus intéressé au succès qu'il ne paraît s'en soucier, il leur donne ses avis en les quittant. Talbot, en recevant le défi et le gage de bataille, les traite à son tour de fous, à qui « on rabattra le caquet. » Le difficile est de trouver des champions qui veuillent entrer en lice avec ces « soudarts »; on les rencontre pourtant, et le rendez-vous est fixé à l'après-dîner. Talbot qui s'y rend à l'heure dite, a hâte que l'affaire s'engage.

> Il n'y fault taborin ne fleuste,
> Car ce n'est pas jeu de plaisance. (V. 7848.)

Fouquemberge veut qu'on prenne des précautions, sous prétexte que les Français sont traîtres. Les chefs des

deux partis paraissent en armes de chaque côté du champ clos, et assistent au duel où Gaquet tue l'un des Anglais, mais dont le succès reste indécis entre Verdille et son adversaire.

Ici se place le douloureux épisode de la journée des Harengs. Dunois ordonne une sortie, pour intercepter un convoi de vivres qu'amène aux Anglais le prévôt des marchands de Paris, Simon Moyer (1). La troupe française est battue, et laisse un prisonnier de marque aux mains de l'ennemi. Le bâtard se charge de réparer ce malheur et va chercher à Blois le comte de Clermont, connétable de France. Celui-ci paralyse par sa lenteur, peut-être calculée, l'ardeur de La Hire chargé d'arrêter l'ennemi. Il voudrait combattre et le connétable lui envoie l'ordre d'attendre : il le reçoit en frémissant.

> Aille comme pourra aller !...
> Jamais ne recouvrons le temps
> Qu'ils estoient en beau gibier.

Il se décide à combattre seul contre les Anglais qui organisent lestement, avec des pieux et des chariots, une enceinte redoutable. La Hire veut les en déloger ; Dunois accourt pour le soutenir ; mais les Anglais ne veulent pas attendre le grand corps d'armée que le connétable retient en arrière ; ils font une sortie redoutable et « frappent comme enragez » ; les Français plient. La Hire étonné d'un si brusque changement de fortune, parcourt

(1) Il devient ailleurs Simon Morchier (v. 7924) ou Moyhier (v. 13770), et figure à la fois sous ce nom, en même temps que sous celui de Moyer, dans l'armée anglaise qui défend les bords de la Loire, et dans l'autre armée qui reçoit à Patay les fugitifs de la première. C'est une preuve, entre autres, de la rédaction confuse et multiple du mystère. On y trouve de même trois Sommerset et deux Falstaff.

le champ de bataille, en faisant aux fuyards un appel désespéré :

> Avant! fleur de chevalerie,
> Vous lerrez vous ainsi morir?
> Suivez-moi tous, je vous supplie,
> Et retournons sur eulx courir. (V. 8752.)

Dunois n'est par moins surpris ni moins désolé :

> Je vois que tout se pert et gaste...
> Faut-il donc que je gouste et taste
> Telle douleur, telle journée! (V. 8759).

Clermont qui est resté impassible témoin du désastre, vient lui offrir de banales consolations. Aux regrets se mêlent les reproches. C'est le connétable d'Ecosse, dit La Hire, qui s'est mis à pied et a causé la défaite. La joie règne dans le camp opposé. Facestot y célèbre sa victoire en homme qui n'y comptait guère :

> Dieu nous a proveu au besoing
> Par son œuvre miraculeuse. (V. 8886.)

Le prévôt de Paris commande d'enterrer les morts, mais de laisser aux loups les cadavres ennemis. Talbot accueille les siens avec enthousiasme et suivant la logique des victorieux, conclut du succès à la bonté de la cause.

> Bien appert que juste querelle,
> Nous avons, comme je le dis. (V. 8960.)

Le rude soldat se deride et fait assaut de plaisanteries avec le prévôt de Paris, sur ces harengs dont les Français voulaient connaître le goût, mais n'ont pas eu le loisir de tâter.

A ce coup, il veut en finir avec Orléans :

> Me déplaît quand je les regarde. (V. 9027.)

Au début de la troisième journée, la Vierge Marie intercède en faveur des vaincus. Saint Euverte et saint Aignan s'associent à sa prière, et l'archange saint Michel est envoyé de nouveau à la Pucelle, pour lui faire entendre un langage plus sévère et plus pressant : il ne tenait qu'à elle que la honte de Rouvray fût épargnée à la France. Qu'elle retourne vers Beaudricourt, il la croira cette fois. — Elle se rend près du capitaine de Vaucouleurs, et pour première marque de la vérité de sa mission, lui annonce la défaite dont on n'a pas encore reçu la nouvelle. Beaudricourt consent au départ de Jeanne, et lui donne pour l'escorter, outre ses deux frères, Jean de Metz et Bertrand de Polongy. Ceux-ci hésitent à l'accompagner. Nous risquons, disent-ils,

> Peut-estre nous faire tous pendre. (V. 9148.)

Jeanne les rassure et donne à ses frères de sages conseils.

> Gouvernez-vous honnestement.....
> Ne jurez Dieu aucunement. (V. 9169-9174.)

Ils le promettent ; elle prend congé de Beaudricourt qui lui demande pardon d'avoir trop tardé à croire en elle.

Orléans se sent menacé plus que jamais. Le comte de Clermont propose une nouvelle ambassade au roi. La Hire, qui paraît tomber naïvement dans le piége que lui tend la faiblesse d'autrui, approuve chaudement cette idée.

> Nous lui dirons publiquement
> Comme le royaulme est en dangier. (V. 9260.)

Il part en effet à la suite du comte, avec l'amiral Louis de Culan, le chancelier de France, Regnault archevêque

de Chartres, l'évêque Jean de Saint-Michel, et une escorte de deux à trois mille hommes. Le peuple en murmure et s'en indigne, il leur reproche

De voloir dégarnir la ville. (V. 9319.)

Deux bourgeois en devisent et donnent la vraie raison de ce départ.

Il semble à voir à leur voyage
Qu'ils ont peur et que cueur leur faille. (V. 9335.)

Dunois, Xaintrailles et les autres chefs qui sont restés dans la ville, sont d'avis d'en appeler à la justice du duc de Bourgogne et de remettre, comme un dépôt entre ses mains, l'héritage de son neveu Charles d'Orléans. Philippe le Bon y consent d'autant plus volontiers que les Anglais ont dédaigneusement accueilli sa sommation. Cependant Jeanne est à Chinon, auprès du roi qui s'étonne et demande à ses compagnons comment ils ont pu consentir à escorter une aventurière habillée en homme. Jean de Metz allègue sa propre résistance et celle de Beaudricourt aux prières de Jeanne, la miraculeuse facilité du voyage entrepris sur la parole de celle-ci, l'irrésistible puissance de son langage et l'ascendant de sa vertu.

En elle tout bonté est,
Autre chose n'en pourroie dire. (V. 9902.)

Le conseil est d'avis que Jeanne soit appelée et entendue. L'un des assistants dit au roi qu'il peut le faire sans se compromettre. Ecouter n'engage à rien.

Vous oyriez bien ung molin bruyre
Ou ung bateleux par les champs. (V. 9955.)

D'ailleurs elle sera mise à l'épreuve dès la première entrevue. Le roi déguisé se fera remplacer par un autre

Mais la Pucelle introduite au conseil le reconnaît et va droit à lui.

> Vous estes cil que je queroye. (V. 10025.)

Elle lui révèle tout ce qu'elle est chargée d'accomplir, et pourquoi :

> Dieu vous a eu en souvenance
> D'une prière d'un tel jour
> Que luy fistes en révérance. (V. 10051.)

Elle annonce le but de sa mission ; c'est le voyage de Reims, et le terme où elle aspire :

> Que je veuil bouter les Anglais
> Dehors du royaulme entièrement. (V. 10064.)

Le roi la congédie avec honneur et revient à ses conseillers. L'un ne sait que dire ; l'autre veut qu'on l'envoie à Poitiers où est réunie

> Toute la fleur et excellence
> De pratique et théologie. (V. 10131.)

En apprenant cette décision, Jeanne s'afflige ; je sais, dit-elle, que je vais être tourmentée, mais Dieu m'aidera. A Poitiers les docteurs lui reprochent d'errer sans parents ni amis. Dieu, dit-elle, l'ordonne ainsi ; et elle expose de nouveau l'objet et l'étendue de sa mission. Un des présidents l'arrête,

> Fille, vous dites chose horrible (1). (V. 10271.)

Tous les princes ont échoué à l'œuvre. — C'est pour cela, répond-elle, que j'ai hâte. — Dieu peut se passer de vous. — Il le peut, mais ne le veut pas. — Pourquoi cet habit

(1) Sans doute pour étonnante, incroyable. Le mystère offre beaucoup d'incorrections et d'impropriétés analogues.

d'homme ? — Dieu l'a permis, et il convient mieux pour le combat. — Espérez-vous donc réussir ? — Oui, avec l'aide de Dieu. — A ce langage si net et si résolu, l'inquisiteur se rend, les autres le suivent et la proclament inspirée.

De Dieu toutes ses œuvres sont. (V. 10426.)

Le roi se montre très joyeux de ce resultat, et parle à Jeanne avec beaucoup de grâce et de bienveillance.

Or ça Jehanne, ma doulce fille,
Vollez-vous donques estre armée ?
Vous sentez-vous assez agille
Que vous n'en soyez point grevée ?
Que tout du lonc de la journée
Porter harnois sur vostre doux.
Vous en serez bien toust lassée :
Belle fille qu'en dictes-vous ? (V. 10475.)

Jeanne répond en femme robuste et résolue :

An nom Dieu, je le porterai bien.
Faictes qu'i soit puissant et fort ;
Que je ne m'en soussye en rien.
Je me sens puissante et de port. (V. 10483.)

Elle demande aussi l'épée merveilleuse de Fierbois, un cheval blanc « fort et puissant » et un étendard dont elle trace le plan analogue, sinon absolument conforme à celui qu'indiquent les pièces du double procès (1).

A Sainte-Catherine de Fierbois, le prêtre trouve l'épée à cinq croix,

.... Du temps d'Alixandre
Et des haulx preux du temps jadis. (V. 10597.)

(1) Il n'en diffère qu'en ce que les deux anges y portent une fleur de lys et que l'image de Dieu y repose, non sur un arc-en-ciel et une nuée, mais sur les rayons du soleil. Enfin les mots « Jésus, Ma- « rie » y sont remplacés par la formule « Ave, Maria. »

Le roi la remet à Jeanne impatiente de partir pour Orléans. Les Anglais de leur côté se fatiguent d'un si long siége. Ils se plaignent d'être « comme dans une halle, au vent et à la pluie. » Talbot leur promet un succès infaillible et prochain.

> Vous les mectrez en une poche,
> Où en faire ce que vouldrez ;
> Jamais ne le pinsa telle moche
> Que si toust que les assaudrez. (V. 10675.)

En attendant s'échangent des cartels gracieux. Suffort envoie des raisins et des figues à Dunois, et lui fait demander de la panne noire pour fourrer une robe. Il ne compte pas trop sur l'effet de cette galanterie :

> Le preigne en bien ou autrement
> Comme il vouldra, en farcerie. (V. 10705.)

Dunois le prend en bien, et répond par un compliment tout militaire.

> Dy leur que c'est bien ma pensée
> De les festoyer à Orléans (1). (V. 10781.)

Le plan de Talbot est de forcer les assiégés à une sortie, de leur couper la retraite et de les exterminer. Le sire de Grais s'approchant des portes feindra de fuir, et quand l'ennemi le poursuivra, les deux corps d'armée anglais se joindront pour l'envelopper. Les autres chefs sont placés et échelonnés en conséquence. Dunois donne dans le piége avec une résolution chevaleresque.

> Nous devons bien du cueur parfont
> Défendre la noble maison. (V. 10909.)

(1) Ce tableau de mœurs si vif et si gracieux rappelle, par anticipation, les politesses mêlées de bravades qu'échangent don Brice et le duc de Condé au siége de Lérida. (*Mémoires du comte de Grammont*, Ire partie, chap. VIII.)

Il se promet de surmonter

> Les croix roiges et les liépars. (V. 10926.)

et prescrit aux habitants de rester pour garder la ville. De Grais est tué d'un coup de canon, mais les troupes anglaises opèrent la manœuvre projetée ; Renaut Guillaume et Vernade sont pris, le reste est tué. Dunois qui est sorti pour soutenir le premier corps, rentre dans la ville après avoir perdu beaucoup de monde. Talbot en augure avec raison une victoire définitive et prochaine.

> Leur ville fault tumber et fondre
> Avant qu'i soit six jours entiers. (V. 10948.)

Le deuil et la consternation règnent dans les murs assiégés. Les femmes se lamentent, les hommes se raidissent contre la mauvaise fortune.

> Les mors sont mors, Dieu les absoille ?
> De leur obit nous fault penser.
> Une foiz la mort tout engoulle ;
> Y nous convient tous la passer. (V. 11051.)

Vallepagne défend de pleurer ; il prescrit de bien garder la ville et de recueillir les cadavres. Le Receveur déplore amèrement l'imprudence que l'on a commise.

> Y sont tous saillis à la fille
> Comme sans ordre et sans mesure. (V. 11075.)

Ces réflexions ont pour but d'atténuer la grandeur des pertes éprouvées, mais Saint-Sévère en a mesuré d'un mot l'étendue (1). Heureusement, Jeanne d'Arc est autorisée à partir (2). Elle a revêtu son harnois. Le roi lui

(1) Je croy ceci n'est guère moins
Que de la journée des Harans. (V. 11031.)

(2) Depuis le 4 mars, jour de cette funeste sortie, jusqu'à l'arrivée de Jeanne d'Arc devant Orléans, l'auteur ne dit plus rien de ce qui

ceint l'épée et les éperons « en ordre de chevalerie. » Jeanne lui fait ses adieux dans un langage austère et d'une singulière autorité.

Aimez Dieu, vous donra victoire (V. 11179.)
Que votre royaulme recouverrez
Qu'il en sera toujours mémoire
. . . .
Veuillez vous toujours souvenir
De Dieu et y veuillez entendre.
. . . .
Roy, soyez toujours humble et doux
Envers Dieu ; il vous aydera. (V. 11207.)
. . . .

Après son départ, le roi adresse au ciel une touchante prière. Ici l'auteur emploie le mètre de dix vers, pour exprimer sans doute ce que la situation a de solennel.

Si offensé vous ay aucunement (V. 11231.)
Je vous requiers pardon, mon vrai seigneur,
N'en punissez mon peuple nullement.....
Celui je suis pour porter la douleur.
. . . .
Cette Pucelle est venue doucement
Par devers moy pour me donner secours :
Gardez-la donc, je vous prie humblement,
Des ennemis et de leurs divers tours.
. . . .
Si je la pers et Orléans soit soubmis,
Dire je puis que plus n'ay d'espérance,
Prèt à partir et lesser le pays,
Et de quicter le bon royaulme de France. (V. 11250.

Le maréchal de Rays propose à Jeanne de rester à Blois, pour s'y rafraîchir. Elle ne veut y demeurer que le temps nécessaire pour lancer aux Anglais sa première

se passe dans la ville. Malgré ses longueurs habituelles. on le voit pressé d'arriver au fait.

sommation, et commande à son clerc d'en donner lecture à haute voix.

Je veuil qu'on saiche que je mande
Es Anglais et que, chascun l'oyt,
Comment, en nom Dieu, leur commande
Qu'ils deppartent hors de la voye. (V. 11293.)

Elle la remet au héros et lui dit d'ajouter à la lettre une menace verbale.

Que s'i ne font à mon langaige
Je les iray voir front à front. (V. 11309.)

Les Anglais reçoivent le message avec grand mépris, Suffolk en conclut que les affaires de l'ennemi vont au plus mal.

Pert bien que les Français sont foulx
Et qu'i n'ont plus d'espérance. (V. 11364.)

Quant au messager, il faut le laisser mourir dans un cachot. Celui-ci répond en digne servant de Jeanne d'Arc, avec une intrépidité toute française. En apprenant cette violation du droit des gens, dans la personne de son héraut, elle veut marcher droit à l'ennemi. De Rays conseille la route de Sologne et l'entrée par Chécy, et la porte Bourgogne. On n'en dit rien à Jeanne, car on sait :

..... Qu'elle ne vouldrait
Point différer le grand chemin,
Ne destourner ne s'en vouldrait. (V. 11463.)

Avant le départ elle adresse ses avis aux troupes,

Si est que à tous je command
Dévotement vous confesser.....
Vos folles femmes delessez.
Ne jurez plus Dieu ne sa mère.....
Et aymez Dieu et le priez.....
Or sus, enfans, honnestement.
Partons, et que Dieu vous conduye. (V. 11523.)

On s'arrête à Chécy. Jeanne témoigne son impatience : elle se sent attendue par les assiégés.

Je sçay bien que joyeulx seront
Aujourd'hui de notre venue,
Que les povres gens, certes, l'ont
Bien et longuement atandue. (V. 11563.)

Le Receveur s'empresse, en effet, d'annoncer l'arrivée de Jeanne, et du convoi de vivres et d'artillerie qui l'accompagne. Les chefs s'entretiennent de la grande nouvelle. L'un reconnaît, à tout ce que la renommée publie de Jeanne d'Arc, l'authenticité de sa mission.

Pensez que Dieu le créateur
Lui a permis, c'est chose vraye. (V. 11597.)

L'autre exprime une curiosité mêlée de doute :

Bien la vouldroye ouïr parler. (V. 11601.)

Les scènes suivantes sont moins intéressantes dans le poème que dans l'histoire. On regrette de ne pas y retrouver la brusque sincérité de Jeanne, faisant trève aux compliments, pour reprocher à Dunois sa méfiance et sa dissimulation. Quelque chose pourtant de cette énergie reparaît dans le vers suivant.

Passons hardiment devant eulx. (V. 11682.)

La scène de l'entrée dans Orléans ne vaut pas non plus l'émouvant tableau tracé dans le *Journal du Siége*. On ne trouve ici qu'une insignifiante harangue aux bourgeois de la ville, mais aucun souvenir du triomphe que lui fit l'enthousiasme de la population, se sentant déjà « désassiégée » par sa seule présence. Ce qui suit offre plus d'intérêt et de vérité. Jeanne envoie réclamer son premier messager. Dunois appuie sa requête et me-

nace, en cas de refus, de faire mourir les prisonniers et de retenir le héraut anglais. Celui qu'il charge du message a peine à s'y décider ; il avoue naïvement qu'il lui en coûte de paraître

> Devant les princes des Anglois
> Qui sont de grand estature
> Et fort terribles gens à vois (V. 11760.)

Talbot lui fait un accueil bien propre à justifier ses craintes.

> Ne comment ose-tu venir
> Ambassader pour la paillarde
> Que je feray en ung feu morir ? (V. 11791.)

A ces menaces succède le débordement ordinaire d'injures contre « la ribaude » et « la sorcière. »

Pourtant les menaces de Dunois engagent les chefs à rendre le prisonnier, restitution qui s'opère avec un dédain effecté, comme une concession sans motif et aussi sans conséquence.

> Baillez leur, pour tout abréger. (V. 11822.)

La Pucelle se rend au boulevard de la Belle-Croix pour haranguer Glasidas qui commande le fort des Tourelles. Elle n'obtient pour réponse que d'horribles injures, et des menaces de mort dont le retour périodique forme comme un refrain lugubre.

> Par le sang Dieu ! te feray mourir
> Et en ung feu ardre et bruller. (V. 11915.)

Jeanne s'émeut à son tour, et lui prédit la mort qu'il trouvera bientôt dans les eaux de la Loire. Au boulevard de la Croix-Morin, elle reçoit de Talbot le même accueil, et lui prédit le même sort, comme nous l'avons vu. Puis

elle propose d'enlever aux Anglais la bastille Saint-Loup, pendant que le maréchal de Rays fera une attaque sur la bastille Saint-Poair. Il est temps, dit-elle,

> . . . Ayez tous la chiere hardie,
> Et cil qui maymera me suyve. (V .12165.)

La bastille prise, elle ordonne de la raser et témoigne une joie naïve de ce premier succès.

> Que réchappé ne pié ne queue
> Y n'en est pas ung tout seul d'eulx. (V. 12189)

Elle veut que les Tourelles soient attaquées dès le lendemain.

> Pour aujourd'uy rien n'en ferons
> Qu'il est jour de l'Ascension;
> Mes nonobstant bien pourrons
> En faire la conclusion (V. 12220)

Le conseil est donc assemblé. De nouveaux chefs y prennent place, entr'autres La Hire, revenu sans doute à la suite de Jeanne d'Arc. Elle est d'avis qu'on passe le fleuve dès le lendemain au point du jour, pour attaquer l'ennemi dans ses positions, et fait triompher cet avis malgré la résistance et l'appréhension des capitaines. Que tout soit prêt, dit elle,

> Puis demain, en nom Dieu, devant
> Nous yrons, en belle bataille. (V. 12365.)

En apprenant la prise de Saint-Loup, Talbot se livre à de nouvelles fureurs contre Jeanne. Il ne parle de rien moins que de la faire

> Desmembrer à quatre chevaulx. (V. 12380.)

Les autres chefs flattent sa passion et tâchent d'excuser l'inaction de Glacidas qui, en prévision de l'attaque

des Tourelles, propose de rompre deux arches du pont et d'y substituer des « palissonis » pour noyer les Français.

A ce moment solennel, la scène se transporte au Ciel encore une fois. La Vierge Marie s'adresse à Dieu en faveur de sa protégée.

> Plaise vous donc par icelle
> De recouvrer les fleurs de lis
> C'est votre petite servante. (V. 12533).

Dieu l'exauce, ainsi que les deux saints évêques d'Orléans auxquels il confie la défense de la ville, dont le salut s'opérera par la seule intervention de Jeanne d'Arc. Sa mort sera l'instrument et le prix de la victoire (1).

> Non pourtant qu'elle est jeune et tendre,
> Endurra beaucoup de diffamme ;
> Mais à la fin, je la veuil prendre
> Et mettre en mon royaulme son âme. (V. 12563.)

L'Eternel s'engage encore à retablir le roi de France, mais sans que les Français en aient l'honneur. Saint Euverte et saint Aignan descendent par son ordre sur les murailles. Ils font du côté des Anglais un signe de malédiction et bénissent les habitants.

Saint-Jean-le-Blanc est pris. La garnison des Tourelles suit les progrès de l'ennemi avec une stupeur mêlée de colère,

> Voy les là vers le champ aux cordes. (V. 12704.)

Mais Jeanne attire et fixe surtout leur attention.

> I vont après comme berbiz
> Par son art et enchanterie. (V. 12725.)

(1) Une pensée analogue a été souvent exprimée par les anciens : « Mars optimum quemque pignerari solet, » dit Cicéron dans la XIV[e] *Philippique* (§ XII). Sophocle dit aussi : Mars aime à enlever de préférence les nobles et les braves (*Fragment des Phrygiens*).

Ils se décident pourtant à tenter une sortie qui oblige La Hire et Jeanne à se retirer dans une île sur la Loire. Ceux-ci renouvellent bientôt l'attaque, enlèvent la bastille des Augustins, où ils délivrent beaucoup de prisonniers, et bloquent les Tourelles dont l'assaut est fixé au lendemain. « Là, dit le texte, dans la partie intercalée en dehors du dialogue, la Pucelle et les Anglais tiendront le siége et y voudra coucher toute la nuit. » Elle dit elle-même plus loin, en répondant aux objections des chefs,

> Y nous convient meshuit tenir. (V. 12743.)

Et comme on objecte que les Tourelles sont imprenables, elle répond :

> Bonnes sont vos opinions,
> Et en votz diz est apparence ;
> Mès les batailles qui se font
> Ne viennent pas tous par puissance,
> Mès par divine providence.
> Ung en vaut dix par excellance
> A qui Dieu veut donner victoire.

Qu'on reste donc,

> Au nom Dieu, c'est ma voulonté
> De tenir ici siége clos,
> Et demain en ma liberté
> Assaillir boulouart et tours. (V. 12839.)

En exhalant leur colère, les chefs anglais reviennent toujours à l'idée fixe qu'elle est possédée, et comme telle, digne du bûcher,

> C'est ung dyable qui la tormente
> A qui s'est donnée et se livre. (V. 12917.)

On mandera donc Talbot et Falstaff

> Pour l'assaillir trétous d'un blot. (V. 12931.)

la prendre et l'envoyer à Bedfort « pour mettre en cendres. » Talbot reçoit, à l'autre rive, des nouvelles de la journée. Une fois encore sa colère s'épanche en injures et en menaces. Il se demande s'il faut aller secourir Glacidas. Les autres chefs l'en détournent en disant que la garnison des Tourelles est assez nombreuse pour résister, et tiendrait au besoin les Français en échec pendant une année ou deux. Talbot se rend à cet avis (1).

Le lendemain, jour de l'assaut et de la délivrance, Jeanne adresse aux assiégés, devenus les assiégeants, une harangue assez vive, mais sans beaucoup d'idées. Elle leur recommande d'être braves et unis, leur montre l'indépendance et la gloire pour prix de leurs efforts, et ajoute que le roi ne sera pas sacré tant qu'il restera un Anglais devant Orléans. L'assaut se donne, elle est blessée. Les chefs la blâment de s'y être exposée : Sa perte serait celle de l'armée entière. Ils demandent l'ordre de la retraite; Jeanne les rassure et les retient.

De ma blessure ne vous chaille,
En nom Dieu ce ne sera riens;
Ne delessez ceste bataille. (V. 13206.)

Jean de Metz l'avertira dès que son étendard touchera la muraille du fort. Elle se retire cependant derrière les Augustins et adresse à Dieu une prière appuyée de l'intercession de la Vierge Marie. Saint Michel lui est envoyé. Il l'engage à persévérer. A l'instant même elle apprend que son étendard touche le mur assiégé : elle se relève pleine d'ardeur et s'écrie :

(1 Ainsi s'explique son incroyable inaction pendant la prise des Tourelles. L'orgueil l'a retenu, il a craint de paraître prendre au sérieux un ennemi comme Jeanne d'Arc. Si l'explication n'est pas vraie, elle est vraisemblable et dramatique.

Il est bien gardé qui Dieu gart :
Allons visiter les Tourelles. (V. 13305.)

Dunois, Graville, La Hire, d'Illiers, Xaintrailles, Saint-Sévère s'y opposent. Il y a, disent-ils, quatre heures que l'on attaque sans avancer. Jeanne leur répond très sensément qu'un dernier effort suffit pour abattre un ennemi épuisé ;

Et qui m'aymera si me suyve.....
Ne que plus nul Anglois y vive (1),
Mais s'en aillent en Angleterre. (V. 13402.)

Les chefs, en effet, se sont décidés, l'un après l'autre, à la suivre. Leur attaque est soutenue par une diversion des habitants qui passent sur des planches au boulevard de la Belle-Croix. Glacidas et les siens se retirent sur le pont rompu par eux et se noient ; presque tout périt.

Jeanne rend grâces à Dieu de son succès et lui en renvoie la gloire : elle plaint ses ennemis noyés par la chute du plancher qu'eux-mêmes avaient jeté, comme un piége, sur une arche rompue. La Hire les regrette seulement en vue de la rançon qu'ils pouvaient largement payer. Jeanne reçoit les félicitations de toute l'armée, recommande de faire bon guet et de prendre du repos. Rentrée dans la ville et complimentée par les bourgeois, elle ordonne de sonner toutes les cloches et de chanter un *Te Deum*.

Par un contraste tout naturel, la douleur et la honte sont extrêmes au camp des Anglais. Talbot, stupéfait, exprime, dans un remarquable monologue, tous les sentiments opposés dont il est assailli. Les témoins de cette

(1) En France.

pénible scène s'efforcent de le calmer. Talbot ne les entend pas, il laisse échapper des exclamations qui ne répondent qu'à sa propre pensée, et trahissent le poignant chagrin du soldat vaincu sans combattre.

> Ha! qu'elle journée doloreuse
> D'avoir perdu ce bel joyau! (V. 13786.)

Il se décide pourtant à rappeler les garnisons des bastilles de Saint-Pois (1) et de la Madeleine. Les trompettes sonnent « une heure et demie » pour rassembler tous les chefs.

Talbot leur adresse un long discours, pour les préparer au parti désormais inévitable de la retraite. Il remonte au début du siége et aux succès de Salisbury, déplore sa mort et celle des autres chefs. Il ne les a pas secourus aux Tourelles, mais pouvait-il croire qu'ils auraient le dessous? Que faire maintenant? Tous sont d'avis d'opérer la retraite, après avoir enlevé les morts, afin qu'ils soient transportés et ensevelis à Chartres. Ils se consolent à leur tour, soit en alléguant les chances de la guerre :

> Souvent le plus fort ne l'a pas, (V. 14045.)

soit par le souvenir de la Journée des Harengs, ou par de nouvelles imprécations contre la sorcière, et surtout par l'idée du mal qu'ils ont fait à la ville assiégée.

Le guetteur vient annoncer dans Orléans qu'ils ont fait grand bruit pendant toute la nuit. Jeanne le rassure. Ils ne reviendront pas. Dunois vient à sa rencontre, la salue et s'informe de sa blessure. Ce n'est rien, répond-elle,

(1) Ailleurs Saint-Poair, aujourd'hui Saint-Paterne.

Dieu ne m'a pas mal mis en oubly:
Resconforte toujours les siens. (V. 14134.)

On fait sonner les trompettes. La Pucelle, qui paraît désarmée, veut que les troupes assistent à la messe.

Pour l'onneur du saint dimenche. (V. 14150.)

Mais les chefs veulent couper la retraite aux Anglais, par amour propre d'abord :

Y diront que nous avons poux. (V. 14211.)

Puis par convoitise. Je ne veux pas, dit La Hire,

. . . Perdre si belle destrouce
Pour nous a tousjours enrichir.
J'emeroye autant morir. (V. 14220.)

La Pucelle veut qu'on se contente de les observer. Le Bâtard ne comprend rien à cette résolution : ils sont si à portée : et ne sont-ce pas nos ennemis? Nous les retrouverons, répond Jeanne. Elle permet, en attendant, qu'on aille piller le camp abandonné, célèbre le succès de la journée, en marque la date et recommande aux habitants d'en conserver éternellement le souvenir.

Si faictes mémoire a tous jours
De ceste belle délivrance. (V. 14342.)

Elle renvoie à Dieu la gloire que lui donnent les Orléanais :

Mes amis ce n'est pas à moy
C'est à Dieu qui a cecy fait. (V. 14368.)

Elle loue le courage des femmes d'Orléans, rassure les habitants qui craignent de l'avoir mal reçue, les engage au service du roi, à la confiance en Dieu, et termine par des remerciements pour Dunois et les seigneurs.

La Hire lui répond :

Dame de très haulte excellence.
Vous estes la protection,
La sauve-garde et providence,
Des Français la rédempcion. (V. 14523.)

Jamet du Tilloy lui rappelle que les Anglais occupent encore Jargeau et Meung; et sachez, dit-il,

Que sans vous nul de nous n'yra. (V. 14550.)

Les adieux terminés, le messager de Jeanne d'Arc se rend à Chinon et prévient le roi de son arrivée. Elle lui rend compte de la délivrance d'Orléans; le roi la relève et la comble de promesses qu'elle repousse modestement : elle ne veut que le conduire à Reims.

Le roi répond qu'il y pensera et interroge ses conseillers. Le duc d'Alençon fait prisonnier à Verneuil, qui vient de racheter sa liberté et qu'il attache à la personne de Jeanne, propose d'aller d'abord, avec elle, enlever Jargeau, Meung et Beaugency. Elle accède à ce projet. Dunois, honteux d'être resté un mois sans combattre, y souscrit volontiers, et Vendosme l'appuie d'un gai jeu de mots. Il veut aller droit à Jargeau,

Et *la polle* qui est en cage
La resveiller à ung matin. (V. 15383.)

Un héraut va dans cette ville pour y donner l'alarme, Suffolk l'écoute avec une émotion visible. Il se croyait sûr de l'éloignement de Jeanne.

Je croy qu'elle soit immortelle
Ou que au déable et soit donnée.. (V. 15508.)

Son frère partage ses craintes et trahit le même désappointement,

Je pensais que s'en fust allée
Demeurer en quelque villaige
Faire du lait et du fromage. (V. 15514.)

Ils s'excitent à la colère en redisant tour à tour : elle a fait noyer Glacidas. Toutefois, ajoute Alexandre de la Poole, c'est sa faute : il s'est aventuré sur des arches que lui-même avait coupées.

La pesanteur fonça les pées. (V. 15550.)

Puis recommencent les invectives :

Traygner la ferai ès champs (V. 15557.)
Et estrangler à mes chiens.

Suffolk organise la défense, en attendant les secours du dehors. On s'encourage par le souvenir des exploits passés, et par le bon état de l'artillerie.

Jeanne d'Arc, de son côté, fait partager à ses troupes sa confiance et la joie que lui inspire

Ce samedi gay et jolis
Que le temps est bel et rassis. (V. 15775.)

Elle range les chefs et leur assigne leur place de bataille. Tous sont pleins d'ardeur, surtout La Hire.

Nous voyons le soleil levé :
Le conquereur qui veut acquerre
Pour chômer est souvent grevé. (V. 15885.)

Le héraut de Suffolk lui peint l'armée des assiégeants,

Espandez par champs et ruelles,
Reluisant comme estincelles
De blancs harnois ainsi que signes. (V. 15952.)

La Pucelle commande l'attaque. Il faut pointer chacun sur un créneau,

Et gecter à pierre perdue. (V. 15947.)

Mais la résistance est énergique et l'attaque fléchit. Les chefs découragés affirment que Jargeau peut tenir un mois, s'il lui vient des secours de Paris; il faut aller au-devant de ces renforts. Vendosme et Dunois avertissent la Pucelle de ces dispositions :

> Les uns sont las, aultres blessez
> Et aultres plusieurs en sont morts. (V. 16070.)

Sa réponse est très vive et très sensée. Elle fait entendre à La Hire qu'il y aura beaucoup à gagner au sac de la ville. Tous reprennent vigueur et se montrent prêts à mourir, s'il le faut, avec elle. Après avoir fait placer les batteries, elle prend sa bannière en main pour monter à l'assaut.

Suffolk exprime sa douleur et la haine qu'elle lui inspire.

> Mais par la mort Dieu ! s'el est prise. (V. 16257.)
> Nue comme ung ver sera mise
> Toute vive en ung feu ardant.

Calmez-vous, lui répond son frère, nous serons vainqueurs :

> Le coup premier vault toujours cent. (V. 16266.)

Il a vu charger de nombreux cadavres dans un bateau dirigé vers Orléans : la Pucelle n'a pas osé l'affronter. Mais Alexandre de la Poole rapporte d'autres nouvelles : les Français qui étaient partis reviennent; il espère toutefois qu'ils seront battus,

> Que serviz les avons d'un mes
> Qui pain et potaige a valu.
> S'ils ont encore un entremès,
> Ils l'aront tous cuit et mollu.

On entasse sur les murailles broches ardentes, raillons, jusarmes, vouges, becs de faucon. Alexandre, en-

chérissant sur les menaces de son frère, fait à Sainte-Marie de Boulogne, en cas qu'il prenne Jeanne, un vœu fort étrange :

> Morir la fray de tel vergoigne
> Plus que Néron ne fist sa mère. (V. 16362)

En ce moment, la Pucelle restée seule au bas de la muraille reçoit une pierre énorme qui se brise sur sa tête. Vendosme s'écrie :

> Qu'elle en mourra, s'elle n'est morte. (V. 16395.)

Les chefs accourent, ils la trouvent assise et lui font huit discours à tour de rôle, pour lui démontrer la folie de son obstination. Rassurez-vous, répond-elle,

> Quand verrai qu'y faille cesser,
> Je vous le diray, c'est raison. (V. 16462.)

Mais il est peu probable qu'elle en vienne là.

> Ne jamès je n'en partirai,
> D'icy, auprès de la muraille ;
> Qu'i m'aront ou je les aray. (V. 16473.)

Elle fait pratiquer une large brèche au moyen de l'artillerie, toute l'armée y passe, et la ville est prise. Alexandre de la Poole aime mieux se faire tuer que de se rendre. Son frère Suffolk, prisonnier de Guillaume Renaud, ne se rend à lui qu'après l'avoir fait chevalier, et l'avoir rapidement instruit des devoirs attachés à ce titre.

> N'ayez en vous frère pensée ;
> Soyez toujours humble et courtois.
> De tout le monde sera prisée
> Votre personne et entre roys. (V. 16572.)

Mais il s'inquiète de ses frères. Renaud, qui vient d'abattre Alexandre à ses pieds, empêche Suffolk de le

voir, et l'entraîne pour lui épargner de mauvais traitements. Pendant que les soldats se livrent au pillage, la Pucelle, qui s'en afflige, les rappelle à la pensée de Dieu et au respect de la discipline. Elle met bonne garde dans la ville et défend

> Que nul n'y boute sa devise
> Ne autres armes que Valois; (V. 16654.)

puis elle s'éloigne et rentre à Orléans qui reste toujours centre d'action.

Un messager va porter à Etampes l'annonce de ce nouveau désastre. Talbot ne peut l'expliquer que par une trahison. Après avoir lancé contre la sorcière les imprécations accoutumées, il promet de racheter, à quelque prix que ce soit, Jean de la Poole et Suffolk. Facestot énumère les forces disséminées à Meung, Beaugency, Chartres et Paris. Rameton évoque avec complaisance le souvenir d'Azincourt, et se console par le peu de valeur de la place perdue : c'était un lieu d'observation, une simple guette. Sur le conseil de Bedford, Talbot prend la route de Beaugency; mais la perte de Jargeau lui tient au cœur, et plus encore l'échec des Tourelles. Il ne veut pas dévorer cet affront

> Ainsi comme huistres de Quancalles.

Il évoque, à titre de consolation, le souvenir de Verneuil, sur lequel il s'étend complaisamment, puis ses ressentiments s'accumulent et sa colère déborde encore une fois.

> Que je n'espargnerai sang humain,
> De tout je métré à l'espée,
> Que des François feray la fin
> Ou je mourrai en la journée. (V. 17289.)

Jeanne n'est pas moins pressée de le rencontrer. Elle veut « par ce beau printemps » marcher à l'ennemi, et, après avoir fait mander au roi la prise de Jargeau, elle se dirige de son côté sur Meung et Beaugency.

Le guetteur de Meung signale son approche. Le duc d'Alençon la devance et prend d'assaut la bastille du pont de Meung. Préoccupée du bien-être des soldats, elle ordonne qu'on se repose jusqu'à minuit pour se rendre ensuite à Beaugency, et surprendre cette place au petit jour.

Le comte de Richemont (1) l'y rejoint. Il se fait connaître et offre ses services. Jeanne lui explique la situation : il s'agit d'enlever le château et de faire évacuer des taudis où se sont embusqués un certain nombre d'Anglais. De son côté, il demande à rentrer en grâce auprès du roi ; tous les assistants appuient sa demande et Jeanne promet d'y travailler. Alençon l'adopte pour son frère d'armes. Chargé de surveiller la place du côté nord, celui-ci est appelé par le bailli d'Evreux qui, d'une fenêtre du château, demande à parlementer.

Sa proposition, transmise au conseil, est diversement accueillie. Quelques chefs paraissent craindre qu'on ne mette sur le compte de la peur trop d'empressement à traiter, et taxent de faiblesse l'indulgence pour un ennemi qui agirait tout autrement s'il était à leur place. Le maréchal de Saint-Sévère leur répond très noblement :

Ce sera honneur ès François
Leur avoir donné sauveté,
Et cognoistront l'onnesteté
De France pour une aultre fois. (V. 19208.)

(1) Meurtrier du sire de Grat favori de son maître, il ne parait que tardivement sur la scène, dans le drame aussi bien que dans l'histoire.

C'est, d'ailleurs, le parti le plus sage, ajoute Beaumanoir,

Que cil qui est requis de paix,
A son proffit, bien dire l'ose,
Refuser ne le doit jamès.

Laval ajoute qu'il faut prévenir, en traitant, l'arrivée des secours, et la Pucelle conclut en faveur d'une solution pacifique par les raisons les plus élevées.

Si est que pour le sang humain
Eviter et garder d'espandre,
Et que notre roy est bégnain,
Prest à tous de à mercy prandre. (V. 19294.)

On convient donc que les assiégés seront libres, à la condition de ne pas reprendre les armes avant dix jours, et la place est évacuée. Jeanne ordonne à ses gens de s'aller reposer, et, d'un ton joyeux, invite les chefs à venir délibérer au conseil, où se préparera l'entière expulsion des « Englichemens. »

Le bailli d'Evreux s'éloigne en exprimant de tardifs regrets et se rend à Meung où son arrivée cause une grande surprise. Un découragement contagieux entraîne la garnison de cette ville sur les pas des fugitifs, dans la direction d'Yenville où l'on doit rencontrer Talbot, près duquel le bailli s'excuse en dénaturant les faits. Mais on est convenu dans l'autre armée qu'on ferait un bon accueil aux arrivants, pour ne pas ajouter à leur découragement. Toutefois Talbot ne peut s'empêcher de mettre quelque sévérité dans sa réponse. Si le commandant de Beaugency avait tenu bon un jour ou deux, il eût gardé l'honneur et assuré la victoire.

Mès quoy ! il n'en faut plus parler : (V. 19880.)
Aller à Yenville nous fault.

Aylle comme on pourra aller !
Mais de deul tout le cueur me fault
Quand je vois que l'onneur deffaut
A une si très noble armée.
J'en suis si très émeu et chault,
En désirant ma vie finée.

Les complaisants qui l'entourent lui offrent des motifs de consolation oiseux et ridicules; on retrouvera l'occasion perdue; toute la honte est pour les Français qui ont traité parce qu'ils avaient peur. Talbot ne leur répond que par un ordre de départ :

Allons, et que Dieu bien nous garde !
En ordre tous, jeunes et vieux. (V. 19940.)

La Pucelle de son côté veut combattre,

En ce beau plaisant jour d'esté. (V. 19957.)

D'Alençon a su d'un témoin que la garnison de Meung avait évacué la ville. Beaumanoir veut en donner avis aux Orléanais afin qu'ils fassent une sortie. La Hire se montre plus pressé d'agir; Jeanne qui partage son impatience, le charge d'aller défier les Anglais et de les retenir en plaine. Avec une admirable présence d'esprit, elle contient l'ardeur des troupes à l'approche de l'ennemi, et leur défend de se mettre hors d'haleine; elle rappelle que bien des batailles ont été perdues ainsi. En ce moment son éclaireur accourt et signale la présence des Anglais par un mot qui devait produire un coup de théâtre, ils sont près d'un bourg;

. . . . . . Lequel se nomme Patay. (V. 20109.)

La Pucelle les aperçoit et préjuge d'un coup d'œil le succès de la journée,

Je les vois là tous espanduz
Sur les champs, auprès du village.
Mal acostrez et mal vestuz,
Matez de corps et de corage. (V. 20110.)

Elle envoie le connétable pour leur fermer le passage vers Patay, et ordonne l'attaque.

Talbot, Sommerset, le prévôt de Paris et d'autres chefs anglais font assaut de violences contre

La faulce vaudoise, sorcière.

C'est contre elle que tous les coups sont dirigés. Talbot a résolu de se conduire en soldat, et de jouer sa vie dans cette rencontre.

Que prestement fault que je y aille
Tout le premier frapper dedans. (V. 20236)

Il le fait et demeure prisonnier. Jeanne victorieuse encore une fois recommande aux siens de traiter humainement les vaincus.

Tous prisonniers vous recommande,
Que leur soyez doux et traytis. (V. 20270.)
. . . .
Puis à ces mors commettre gens
Qui les veillent tous enterrer,
Et qu'i soyent d'ici hostez,
Qu'i ne soient mengez des bestes,
Ne leur corps aussi degastez :
Crestiens sont comme vous estes. (V. 20328.)

Les Orléanais accueillent la Pucelle avec de nouveaux transports. Complimentée par le Receveur et les bourgeois qui célèbrent la ruine définitive de la domination anglaise, elle ne perd point de vue le caractère surnaturel de sa mission.

Mes amys, Dieu vous a proveuz,
Vous a regardez en pitié. (V. 20426.)

Dans un dernier discours (en vers de dix syllabes), elle les excite à la reconnaissance envers Dieu et à la fidélité envers le roi; il ne peut venir à Orléans, suivant sa promesse; il faut aller à Sully pour lui rendre les hommages qui lui sont dus.

C'est notre roy, c'est le bien obay ;
C'est nostre prince et nostre souverain...

Il n'est point de plus beau royaume que le sien,

Ne si noble joyeu que la terre de France.
(V. 20449-20465.)

Les Anglais, ajoute-t-elle, ont fait tant de mal à Orléans,

Que de trente ans il n'est inréparable. (V. 20486.)

Mais qu'ils se hâtent de retourner dans leur pays, ou ils mourront tous sur la terre usurpée. La délivrance est accomplie; il faut en garder le souvenir et en célébrer pieusement l'anniversaire.

Si vous encharge faire processions.
Et louer Dieu et la vierge Marie,
Dont par Anglais n'a point esté ravie
Votre cité, ne voz possessions.

CHAPITRE XII

APPRÉCIATION DU MYSTÈRE DU SIÉGE D'ORLÉANS.

L'analyse qui précède suffit à prouver que le mystère du siége d'Orléans, quoiqu'il représente l'œuvre inconsciente d'une génération, plutôt que l'effort personnel et réfléchi d'un écrivain, offre, dans son développement surabondant et capricieux en apparence, les caractères essentiels du drame. Le drame est la représentation complète d'un grand événement historique. Pour être complète, il faut qu'elle s'affranchisse des usages, des règles, des procédés exclusifs de la tragédie. En fait de personnages, elle ne se bornera point à quelques personnalités illustres. Elle ne peindra pas les rois sans les peuples, les chefs sans les soldats, les héros sortis de la foule, sans cette foule qui les suit ou les désavoue. En fait d'événements, elle ne s'en tiendra pas à un fait isolé, quelque grand qu'il soit, elle remontera aux causes, elle représentera toute la série d'incidents qui concourent à préparer, à expliquer, à produire la catastrophe. Elle ne retracera point la mort de Coriolan sans le montrer aux pieds des murs de Rome, laissant échap-

per la victoire qui le rendrait parricide, et par cette trahison appelant sur lui la vengeance des Volsques. S'il a renié sa patrie, elle dira pourquoi; elle nous rendra donc témoins de son bannissement; mais ce bannissement étant la conséquence des luttes orageuses où Coriolan prit si hardiment le parti des patriciens contre la plèbe, elle nous donnera, dans le tableau de ces luttes, le point de départ du drame entier. Ainsi l'a compris Shakespear, et nous avons analysé son *Coriolan* sans presque y penser. Le même procédé, appliqué au mystère du siége d'Orléans, nous y fera voir un enchaînement pareil, un ensemble aussi complet. Il se résume de même en cinq situations se rapportant au même fait principal, et liées ensemble par une étroite connexion. C'est d'abord l'investissement de la ville qui forme le dernier rempart de l'indépendance nationale, et la mort de Salisbury, — puis la défaite de Rouvray qui réduit les défenseurs d'Orléans au désespoir, — ensuite l'intervention de Jeanne d'Arc et ses premiers succès, — en quatrième lieu la prise des Tourelles suivie de la levée du siége, — enfin la victoire de Patay achevant la délivrance des provinces centrales. Notre tragédie, qui n'est qu'une crise, suivant le mot excellent de Napoléon à Gœthe, concentrerait autour d'un seul de ces faits tout le développement, rejetant dans le passé ceux qui précèdent, et se bornant à les rappeler par voie d'allusion. Le drame et le mystère ne se contentent pas de cette lointaine perspective : ils donnent la même importance à tous les plans, ils reprennent l'une après l'autre toutes les phases du sujet, dans une série de scènes qui semblent échapper par leur multiplicité et leur indépendance réciproque à la loi de l'unité d'action, mais qui se ras-

semblent dans l'unité plus large d'une existence et d'une époque historique. Le premier système a produit des chefs-d'œuvre, celui-ci en a produit d'autres qui suffisent à le légitimer. Il serait donc injuste de le mal accueillir, en le rencontrant une première fois, employé d'une manière instinctive et spontanée dans le mystère du siége d'Orléans.

Remarquons ici que le drame n'est pas, comme quelques personnes le croient peut-être encore, un genre affranchi de toute règle, une œuvre d'arbitraire et de fantaisie. Il a, lui aussi, ses unités. Ce ne sont pas les trois unités formulées par Boileau dans un distique célèbre, mais édictées avant lui par Chapelain, et consacrées par l'autorité despotique de Richelieu. On n'y trouve pas, en un lieu, en un jour, un seul fait accompli. Mais on y trouve l'unité d'intérêt, l'unité d'impression, l'unité d'événement. L'unité d'intérêt d'abord; Corneille y a peut-être manqué dans *Cinna*, lorsqu'après nous avoir associés à tous les sentiments des conspirateurs qui veulent punir Octave et rétablir la république, il nous subjugue avec eux par l'ascendant du génie d'Auguste et de sa clémence. L'unité d'impression est celle que Corneille n'a pas assez ménagée dans *Horace*, lorsqu'après nous l'avoir montré comme le libérateur de Rome, le héros du sacrifice et le citoyen par excellence, il nous le présente sous les traits d'un meurtrier, dont les forfanteries ne sauraient nous faire illusion sur l'excès d'orgueil et de fanatisme qui l'a conduit à égorger sa sœur. C'est encore cette unité qu'a méconnue Shakespear dans son *Richard III*, au moment où ce monstre, accablé de la haine et des malédictions de trois reines malheureuses, s'efforce de fléchir l'une d'elles en lui demandant la

main de sa fille, et remporte sur les répugnances de cette infortunée, dont il a massacré toute la famille, un si facile triomphe. Quelle surprise pour le lecteur ! Combien ce passage inattendu de la fureur à la complaisance d'une part, et d'autre part, de l'isolement qui se forme autour du criminel à cet engagement qui semble lui promettre, pour un passé de crimes, un avenir de bonheur domestique, bouleverse ses idées et change violemment le cours de ses impressions ! Quant à l'unité d'événement, elle est tellement nécessaire qu'il paraît presque impossible d'y échapper, à moins que par une erreur dont on trouve l'exemple chez Euripide, l'unité du personnage principal ne fasse méconnaître à l'auteur la duplicité du sujet. C'est ce qui arrive dans son *Hécube* où le meurtre de Polydore et le sacrifice de Polyxène, quoique ressentis au même degré par le cœur d'une mère, forment deux événements trop distincts pour être rapprochés dans le cadre d'une même action. Revenons à notre mystère et voyons s'il offre, outre l'unité du fait principal, celles que nous y avons rattachées. L'intérêt, par exemple, cesse-t-il un seul moment de se concentrer sur la cité fidèle, sur les dangers qui la menacent, sur le secours entrevu d'abord, espéré, promis, et qu'au moment critique Jeanne d'Arc lui apporte au nom du Ciel, avec tant d'à-propos et de succès ? Cet intérêt ne s'accroît-il pas de toute la haine que nous inspire l'injustice de l'ennemi, l'orgueil de ses prétentions, la violence de ses menaces ; n'est-il pas surexcité par le désespoir qu'inspire aux assiégés une série de lamentables échecs, et ensuite par cet éclatant retour de fortune qui s'opère à l'arrivée de Jeanne d'Arc ? Tout change alors, et l'enthousiasme croît dans la proportion où le succès se déplace, où se ren-

verse la situation respective des deux partis. La fureur des Anglais suit la même progression, elle tourne en un découragement qui a pour conséquence leur défaite de Patay, prélude assuré de la délivrance du royaume, mais aussi des cruelles représailles qu'ils se proposent d'en tirer par le supplice, à défaut de la victoire : dernier moyen de redoubler notre intérêt pour l'héroïne, par la majesté de son malheur. Si l'intérêt se soutient et redouble à chacune des phases de l'action, que dire de cet ensemble d'impressions si heureusement associées, qui unissent dans un harmonieux ensemble la haine de l'ennemi, la joie de la délivrance, l'admiration pour la libératrice et qui, à toutes les sympathies qu'elle inspire, donne pour couronnement les émotions de la pitié? Voilà le drame : il est complet, il est un; ni l'intérêt ne se relâche, ne se déplace ou ne se partage, ni l'impression ne se dénature ou ne s'affaiblit, ni l'événement ne se perd de vue, et tout cela, c'est l'histoire, l'histoire devenue visible, l'histoire telle que des contemporains l'ont vue, l'ont sentie, l'ont faite, telle que la science la retrouve, au terme de ses investigations les plus étendues et de ses plus minutieuses observations.

Mais, dira-t-on, si le drame est tout fait dans l'histoire, que devient le mérite de l'auteur et quelle part reste-t-il à ses inventions? Ici encore quelques explications semblent nécessaires. Oui, le drame dont nous parlons est l'histoire vivante, mais l'histoire interprétée, et recevant déjà du talent spontané de l'auteur cette transformation qui l'approprie à la scène.

L'histoire offre au poète dramatique trois éléments principaux : les mœurs, les caractères, les événements. Quel usage en fait la poésie? Les mœurs, elle s'en em-

pare, non pour en faire une étude archéologique, pour compiler, à la façon d'un dictionnaire, des locutions, des termes techniques, des noms d'armures et de monnaies, des détails de costume et d'ameublement, mais pour donner à ses tableaux cette vérité de ton qu'on appelle la couleur locale, qui prend du passé tout ce qu'il en faut pour le faire revivre et lui rendre sa physionomie. Quant aux caractères historiques, la poésie les idéalise, ce qui ne veut pas dire qu'elle les ennoblit, les affadit, les réduit à une sorte de perfection banale et de noblesse artificielle, mais qu'elle choisit dans les traits propres à chaque caractère les linéaments essentiels, ce qui domine, ce qui persiste, ce qui détermine une nature morale, en précise l'image et la grave dans les souvenirs. Enfin les événements lui appartiennent, en ce sens que, respectant l'ordre de leur développement, les causes qui les ont produits, les faits dont ils se composent, les conséquences qui en découlent, la poésie peut modifier certains détails secondaires. Elle s'arroge le droit de les grouper, de les concentrer, d'y répandre à son gré la lumière et l'ombre ; mais surtout elle se charge d'en expliquer l'apparente confusion en montrant la Providence qui les dirige et s'y manifeste doublement : soit par une intervention qui atteste sa puissance, soit par une répartition des biens et des maux qui traite chacun selon ses œuvres et laisse entrevoir, même dans les jeux de la fortune, les arrêts de l'éternelle justice. Reprenons maintenant notre mystère et voyons s'il a fait de l'histoire un calque servile ou un emploi judicieux. Une comparaison rapide avec les sources où l'auteur a dû puiser nous l'apprendra.

Ces sources sont diverses chroniques et le *Journal du*

Siége, ou du moins le journal primitif qui a pu servir de point de départ à la rédaction postérieure qui nous est parvenue sous ce nom. Les coïncidences du récit et du poème sont nombreuses et n'ont rien de surprenant : les divergences, au contraire, sont toutes remarquables par l'intention qu'elles supposent et l'effet produit. Cet effet est de trois sortes ; tantôt l'auteur veut exprimer des caractères en leur donnant plus de grandeur et de relief ; tantôt il vise à la concentration, et sacrifie des détails pour mettre des faits plus importants dans un meilleur jour; tantôt il veut faire naître l'émotion : il cherche à rendre l'impression dramatique plus intense ou à produire le merveilleux. Ainsi, le premier combat livré sous les murs d'Orléans fut l'assaut donné au boulevard qui couvrait, du côté du midi, le fort des Tourelles. Il eut lieu, suivant la chronique, le 21, neuf jours après l'arrivée des assiégeants ; l'auteur du mystère a soin de le mettre immédiatement après leur apparition sous les murs de la place. Les Anglais font un second pas en enlevant la forteresse; il ne leur coûte guère, car, suivant la chronique, « il n'y eut point de défense parce qu'on n'osait « pas se tenir dessous. » En effet, un peu plus loin, il suffit d'un coup de bombarde pour en abattre un pan considérable. Le poète, au contraire, a soin de nous montrer les Tourelles très vigoureusement attaquées et défendues. Le mardi 8 novembre, une partie des Anglais s'éloigne pour aller tenir garnison à Meung et à Jargeau. On laisse aux Tourelles Glacidas, avec une garnison de cinq cents hommes. Le mystère ne dit rien de cet incident qui diminuerait l'intérêt en montrant le péril amoindri. Ce péril paraît conjuré par la mort de Salisbury. Chacun y voit un coup du ciel, mais, dans la chro-

nique, on en parle comme d'un heureux accident. D'autres textes s'expliquent plus précisément : un écolier ou un page monte dans une des tours élevées sur la rive droite de la ville, avise un canon tout chargé, y met le feu par espièglerie, et cause ainsi la mort du général anglais. L'auteur du mystère transforme cette donnée, pour prêter au fait un caractère surnaturel. Annoncé par un songe prophétique, appris des assiégés par le hasard qui leur livre le messager chargé d'en porter la nouvelle à Talbot, confirmé par la découverte que le receveur et les chefs font d'un canon déchargé, sans que personne y ait mis la main, il paraît à tous un coup du ciel, une expiation de la déloyauté commise par Salisbury contre le duc d'Orléans, et du pillage de Cléry. Les questions du receveur, les réponses du canonnier, la surprise des capitaines, en constatant que le canon est exactement pointé sur la fenêtre où Salisbury a été frappé, les exclamations des assistants frappés du caractère mystérieux de l'aventure et de la puissante intervention qu'elle suppose, forment une scène originale, pleine de mouvement et de grandeur.

Le poète nous peint ensuite la détresse des Orléanais, et il l'explique par un petit nombre de faits bien choisis : l'établissement de Talbot à la bastille Saint-Laurent, une triple attaque opérée à la fois sur les deux rives, et que les assiégés ont vainement essayé de prévenir par une sortie désastreuse, l'échec de Cléry et celui de Rouvray-Saint-Denis ou Journée des Harengs, suivi du départ du comte de Clermont entraînant tous les timides à sa suite; l'appel fait, en désespoir de cause, à l'arbitrage du duc de Bourgogne, une dernière sortie qui jette les assiégés dans une embuscade où l'ennemi les attend,

et leur fait éprouver de nouvelles pertes. A ces quelques faits bien saillants, et qui marquent si nettement les degrés successifs de la ruine, les échelons parcourus, depuis l'enthousiasme des premiers jours jusqu'au découragement de la dernière heure, la chronique substitue une interminable série d'escarmouches, et la minutieuse énumération des secours ou convois introduits dans la ville. A partir du 24 mars, le mystère se tait; l'auteur a hâte d'introduire Jeanne d'Arc; il supprime les bruits de trahison qui courent ce jour-là dans la ville, le combat du 1er avril à la bastille de Londres, celui du dimanche entre les pages, l'érection des bastilles de Rouen et de Paris, l'entrée du Bourg de Mascran et de Florentin d'Illiers, etc. Si l'exactitude historique y perd, le procédé offre de grands avantages au point de vue de l'effet dramatique.

Le même système est appliqué dans la suite de l'ouvrage. Suivant la chronique, la Pucelle n'opposa qu'un simple démenti aux injures de Glansdale, et ne répondit pas à celles qu'on lui lançait de l'autre bastille. Cette double scène nous la montre, dans le mystère, sous un tout autre jour : indignée, éloquente, elle répond à l'invective par des protestations presque passionnées et de prophétiques menaces. Bien différente de la pâle et mélancolique figure imaginée par les poètes postérieurs, la Jeanne d'Arc de notre mystère a du sang dans les veines, et ce sang peut s'allumer sous la double influence du patriotisme et de l'honneur offensé. Plus loin, l'auteur lui donne constamment le premier rôle et le plus actif. Elle dormait, suivant les chroniqueurs, quand on assiégeait sans elle la bastille de Saint-Loup où elle court, à peine éveillée, de toute la vitesse de son

cheval; sans elle, on délibérait sur l'attaque des Tourelles, et l'on cherchait à l'abuser par de fausses indications sur le plan de la bataille arrêté pour le lendemain; sans elle, on campait au pied de la forteresse bloquée; il a fallu que, suivie et soutenue du peuple, elle forçât le passage que prétendait lui fermer Gaucourt. Dans le mystère, elle organise l'attaque de Saint-Loup, décide celle des Tourelles, prend et inspire aux autres la résolution d'y passer la nuit, garde, en un mot, partout le premier rang, soit au conseil, soit dans l'action, et ne trouve auprès des chefs que des égards et de la déférence, tandis que chez les écrivains en prose, on la voit suspectée, contredite, entravée à chaque pas par la défiance et la jalousie.

Les Tourelles prises (ou plutôt le boulevard qui les couvrait au sud), la garnison veut se replier dans la forteresse dont un pont-levis la sépare; il s'écroule sous le poids des fugitifs : Glansdale, d'autres chefs et un bon nombre de soldats tombent dans la Loire et se noient. Ce résultat était prévu, car un chaland, ou bateau plat rempli de matières combustibles, avait été placé sous le pont, et le fameux canonnier maître Jehan fut chargé d'y mettre le feu au moyen d'une fusée incendiaire. L'auteur du mystère devait d'autant moins ignorer ces détails, que les comptes de la ville en font une mention très exacte. Il aime mieux supposer que les Anglais, s'attendant à être attaqués, rompirent deux arches qu'ils remplacèrent par un plancher très fragile, dans la pensée de causer ainsi la mort d'un bon nombre d'assiégeants. Obligés d'y passer eux-mêmes, ils périrent par le moyen qu'ils avaient employé pour perdre les autres, et l'auteur y revient à diverses reprises, pour y montrer une inter-

vention de la justice divine. Les Tourelles prises et la ville délivrée, Jeanne en sortit, suivant le *Journal du Siége,* « et passa la nuit sur les champs pour attendre l'ennemi qui ne vint pas. » Dans le mystère, elle n'autorise une sortie qu'en vue d'observer l'ennemi ; et malgré l'insistance de La Hire et de Dunois qui trouvent sa résistance inexplicable, elle persiste à repousser tout projet d'attaque, par des motifs de religion et d'humanité.

A Jargeau, le *Journal du Siége* veut que le canonnier maître Jehan lui ait sauvé la vie ; le mystère n'en dit rien, et cependant les exploits de l'artillerie orléanaise y jouent un grand rôle. Sans doute, en omettant ce personnage, en ne parlant pas de Nicolas de Giresme, qui le premier franchit sur un frêle appui les arches rompues, pour attaquer les Anglais à dos, lors du siége des Tourelles, l'auteur obéissait au besoin de ne pas affaiblir l'intérêt en le divisant, et suivait ainsi d'instinct les plus saines traditions de l'art.

Signalons une dernière et remarquable divergence entre les chroniques en prose et l'œuvre versifiée. Lorsque Jeanne d'Arc part pour Beaugency, Talbot et Falstaff, ayant appris la prise de Jargeau, laissent à Etampes le convoi qu'ils amenaient de Paris au secours de cette place, et viennent secourir Beaugency. « Mais, dit le « *Journal du Siége,* ils trouvèrent les Français en telle « ordonnance qu'ils délaissèrent leur entreprise. » On les voit retourner à Meung, battre à coups de canon le château pris par les Français qu'ils croient dans la ville, et quand ceux-ci reviennent le lendemain, après la capitulation qui leur a livré l'autre place, fuir en toute hâte et remonter vers le nord où l'armée française les atteint à Patay.

Le mystère supprime cette marche de Talbot, en sorte que les sinistres nouvelles qu'il reçoit l'une après l'autre et pour ainsi dire coup sur coup, loin du théâtre de la guerre qu'il semble éviter, rendent son découragement plus sensible, multiplient pour lui les chances comme les pressentiments de la défaite, et donnent lieu aux scènes intéressantes qui accompagnent chacune de ces révélations successives. Faire sentir au personnage le contre-coup de tous les événements, placer dans son cœur ces péripéties plus émouvantes que celles de la scène, et subordonner les faits extérieurs à ce drame intime dont la conscience de l'homme est le théâtre, n'est-ce pas le secret des plus grands maîtres, celui qui a fait de l'*Œdipe-roi,* par exemple, la plus haute expression du génie dramatique, et n'est-il pas glorieux à notre vieux poète d'avoir entrevu ce secret d'un art consommé? Il en a connu encore un autre: il a su conserver aux caractères leur physionomie essentielle, au style la couleur qui lui convient. Sans doute, ce style n'a ni les nuances ni les ressources que le talent suppose, mais il est attachant, dans sa naïveté, il s'élève par intervalles au-dessus de l'expression vulgaire : un souffle l'anime à certains endroits, et l'inspiration le traverse.

Par inspiration, je n'entends pas sans doute cette puissance inconnue qui révèle au génie les grandes pensées et les splendeurs de l'expression; je n'entends pas cette recherche heureuse du langage le plus parfait, cet éclat d'images, cette fleur de poésie qui impose l'admiration sans déroger à la simplicité. J'entends une chose qui précède toutes ces qualités et qui les supplée dans une certaine mesure : c'est l'intelligence du sujet, l'émotion sincère, l'art de s'identifier aux personnages, de

comprendre les événements, d'en approfondir le sens et d'en dégager le caractère, d'en tracer une peinture qui nous communique l'impression de la vérité. C'est un grand art, et nos plus illustres écrivains dramatiques, dans leurs préfaces et leurs apologies, ne réclament guère d'autre gloire que celle d'avoir ainsi compris l'histoire, de manière à recomposer d'illustres existences, à tracer un tableau à la fois fidèle et vivant du passé. C'est ce qu'a fait notre auteur. Très inférieur dans le premier sens aux grands écrivains qui se sont exercés sur le même thème que lui, il dépasse de bien loin les mauvais et les médiocres par la naïveté attachante du style, mais il s'élève fort au-dessus de tous, même des meilleurs, par l'intelligence des caractères, l'interprétation des événements, la puissance et l'effet du tableau qu'il en a tracé. C'est ce qui résultera plus clairement d'une comparaison rapidement établie entre les poètes dramatiques qui se sont appliqués tour à tour à célébrer la gloire et le nom de Jeanne d'Arc. Quant à la poésie lyrique, elle ne trouva, pour la défendre et l'honorer, que de rares et faibles accents. Christine de Pisan la salue comme envoyée de Dieu, et prédit l'achèvement de son œuvre par l'expulsion définitive des Anglais (1). Martin Lefranc, dans son *Champion des Dames*, la justifie des reproches qu'on faisait peser sur sa mé-

(1) Et sachez que par elle Anglais
Seront mis jus, sans relever,
Car Dieu veut, qui ot [ouit] les voix
Des bons qu'ils ont voulu grever.
Le sang des occis sans lever
Crie contre eulx; Dieu ne veut plus
Les souffrir, ains les réprouve.

Stances de Christine de Pisan sur Jeanne d'Arc. — St. 47.

moire, au nom de son malheur même, qu'il assimile au plus glorieux martyre (1). Martial d'Auvergne, dans ses *Vigiles,* établit le caractère surnaturel de sa mission (2). Enfin, Villon comprend au nombre des femmes illustres ou charmantes qui ont disparu, comme « les neiges d'antan, »

Jehanne la bonne Lorraine
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen.

Ce fut tout, et la poésie dramatique, de son côté, ne s'essaya que bien tard et bien timidement sur ce grand sujet. En 1580, le roi de France Henri III et la reine Louise devant se rendre à Plombières pour y prendre les eaux, des fêtes furent préparées en leur honneur. La peste qui éclata fit échouer ce projet, et la représentation d'une pièce intitulée : *Histoire tragique de la Pucelle d'Orléans,* composée à cette occasion par le P. Fronton du Duc, régent de rhétorique au collége de Pont-à-Mousson, fut remise à l'année suivante. Elle eut lieu devant les princes de la maison de Lorraine, et le duc Charles III récompensa l'auteur d'un présent de cent écus. Franchement, c'était assez. Malgré ses vingt-sept personnages et son chœur composé d'enfants et de filles de France, la pièce est surtout remarquable par le vide et la longueur. Les cinq actes commencent généra-

(1) Pense à Jésus premièrement
Et puis à ses martirs benois.

(2) Notre Seigneur communément
N'a pas accoutumé d'ouvrer,
Ni de donner allégement
Quand d'ailleurs on le peut trouver.
Mais où nature et les humains
N'ont plus de pouvoir et puissance,
C'est alors qu'il y met la main,
Et qu'il fait sa grâce et clémence.

lement par un ou plusieurs monologues suivis d'une prière; puis arrive un second personnage sans autre raison apparente que la nécessité de ne point abuser du premier, enfin deux ou trois dialogues; suivis d'exhortations appuyées par les chants du chœur. Quant à l'action proprement dite, elle se passe dans l'entr'acte, à l'exception du dénouement qui comprend le jugement de l'héroïne et sa condamnation prononcée, puis exécutée hors de la scène, avec une étonnante rapidité. Nous avons ici, dans toute l'acception du mot, une tragédie de collége. Au premier acte, le comte de Clermont apostrophe et accuse la fortune, Jeanne se livre à des réflexions contradictoires sur les pensées inconnues qui l'agitent, et, rassurée par l'apparition de l'archange, entre résolument dans la carrière. Elle exprime même l'ardeur de la vocation qui l'y précipite en termes qui font penser à Schiller.

> Mais qu'est-ce que je sens depuis m'être levée?
> Je sens, ne scay comment, ma poitrine élevée
> D'un courage plus grand! ....
> Dieu! Quoi? J'entends déja les soldats frémissants?
> Il me semble que j'oy les chevaux hennissants.

Le dauphin, de son côté, se raconte à lui-même les événements qui l'ont mis en danger de perdre sa couronne, et prie Dieu de lui faire connaître l'héritier légitime. Jeanne survient, est soumise à l'épreuve traditionnelle et présentée aux docteurs, dont la décision est annoncée dans l'acte suivant. Le roi s'y conforme, après s'être fait donner par l'évêque de Chartres et le chancelier de France (dont l'auteur a fait, bien à tort, deux personnages distincts) une reproduction du débat engagé dans le conseil. Jeanne reparaît, renouvelle ses promes-

ses, y joint des prières, exhorte les troupes et les conduit à Orléans, où les deux armées font assaut d'invectives et de médiocres plaisanteries. L'acte suivant nous transporte immédiatement à Reims, où le roi, nouvellement sacré, remercie Dieu de son triomphe, s'entretient avec le duc de Lorraine, reçoit de La Hire la triste nouvelle que Jeanne d'Arc a été prise à Compiègne, et envoie 50,000 écus pour sa rançon. Mais il n'en est plus question et les ordres du roi n'ont pas d'autre suite. L'acte quatrième nous montre Jeanne prisonnière, enchaînée, consolée par saint Michel qui, la trouvant préoccupée des odieux périls auxquels sa prison l'exposait, la rassure par ce beau vers :

La chasteté gardée aussi à son martyre.

La prisonnière se résigne et la parole passe aux chefs anglais. C'est le duc de Sommerset qui déclame contre la loi salique ; c'est Talbot qui cherche pour Jeanne un supplice égal à sa haine ; c'est le procureur d'Estivet qui résume en cinq points l'acte d'accusation qu'il prépare, et malgré les chefs anglais qu'irrite la lenteur des formes judiciaires, ordonne le procès. L'évêque de Beauvais, qui tâche de prendre l'accusée dans les piéges d'un minutieux interrogatoire, s'attire cette réponse :

J'ai souvent répondu à telles questions
Mais jamais vous n'oyez mes appellations.
J'appelle le pasteur de Rome pour refuge.
C'est lui seul que je veux être mon juste juge.
Car vous ne pouvez pas selon droit me juger,
Etant juge et partie.

Cette réponse remarquable, qu'on retrouve en termes analogues dans les pièces du procès dont elle forme un

élément considérable, a plus de valeur encore, si on l'applique à la révision d'un autre procès, celui qu'une critique prévenue et passionnée a voulu intenter au catholicisme tout entier, au sujet de cette procédure. Le chœur apostrophe à son tour le juge prévaricateur, dans un intermède où se distinguent ces deux couplets qui ne manquent point de vigueur ni d'harmonie :

Est-ce ainsi, ô pasteur lâche
Qui doit souffrir qu'on te hache
Et tue pour ton troupeau,
Que cette brebis tu donnes,
Au gré des bouches félonnes
Des loups, craintif de ta peau.

Mais las! ce n'est point merveille
Si tout pasteur point ne veille,
Car mesme le roi des cieulx
Eut pour disciple le traître,
Qui livra son propre maistre
Es mains des Juifs envieux.

Le dernier acte est le plus faible. Un gentilhomme de Rouen y déplore les malheurs de Jeanne et l'injustice de ses persécuteurs. Sommerset gémit d'un arrêt qui ne la condamne qu'à la prison perpétuelle, et n'est point consolé par cette remarque de l'abbé de Fécamp qu'elle y mourra bientôt. Le gentilhomme reprend son monologue interrompu, devine, au son des trompettes, que le bûcher s'allume et recueille, de la bouche d'un enfant qui survient, le récit fort ampoulé de l'exécution. Le cœur seul de la victime est demeuré intact.

Comme on voit quelquefois, en un faisceau d'épines.
Une rose rougir en ses feuilles crépisnes.

Puis on a vu

> Une blanche colombe hors du feu s'envoler,
> Et battant doucement ses ailes esmaillées,
> S'en voller de droit fil aux voultes étoilées.

C'est sur ces riantes images que se termine la pièce, improvisation défectueuse où les faits et les caractères ne sont qu'effleurés, matière à compliments, à couplets et surtout à petits détails d'intérêt local. On y sent toutefois une certaine chaleur de patriotisme indigène et de dévouement à la grande patrie française, une haine sincère des envahisseurs, une connaissance exacte du procès, et l'intelligence d'un certain nombre de points historiques qu'il y avait quelque mérite à saisir au XVI[e] siècle, dans l'obscurité contradictoire de l'insuffisance des documents. Enfin, malgré l'incorrection du style, la faiblesse de la versification, quelques jeux de mots de mauvais goût (1), l'auteur a sur celui du mystère l'avantage d'une langue mieux faite et d'une plume plus exercée. Mais il n'a pas su, comme son devancier, nous transporter au cœur de l'action, nous peindre les hommes et les choses, ni surtout fixer par ses traits essentiels cette touchante et complexe physionomie de Jeanne d'Arc; il ne l'a pas même tenté. Tous ses personnages sont des acteurs, et tous ces acteurs récitent des tirades, et toutes ces tirades sont des lieux communs. Reconnaissons que l'époque, le lieu, la circonstance ne permettaient guère d'espérer autre chose, et sachons gré du moins à l'auteur de n'avoir point défiguré l'histoire nationale comme tant d'autres l'ont fait

(1) Comme l'opposition établie entre le *Dauphin* de France et les *veaux-marins* d'Angleterre, entre l'envie qui ronge son propre cœur et Jeanne qui est le cœur de l'armée, etc.

après lui. Le premier est un Normand, le sieur Virey, seigneur de Graviers, né et domicilié à Rouen où il fit paraître, en 1600, une tragédie de Jeanne d'Arc.

L'auteur représente à la fois un arriéré de l'école de Ronsard, un disciple de Malherbe dans ses mauvais endroits, et un précurseur de Scudéry. Il a comme celui-ci la passion du romanesque et de l'héroïsme galant. Il dérobe quelquefois au second le secret de sa phrase sonore et cadencée, mais surtout il aime à forger des composés, comme Ronsard; il accumule des images, il parle grec et latin avec une sorte d'ivresse. L'audace de ses hyperboles et l'enflure de son style hérissé d'allusions classiques font, avec la simplicité du personnage qu'il met en scène, un contraste amusant à force d'exagération. La bergère de Domremy devient une sorte de Camille ou de Penthésilée furieuse, élevée dans les bois où elle a passé sa jeunesse à « dormir dans les antres sauvages, » à écouter

> . . . . . les amours des troupes forestières
> Ou des mignons oiseaux les complaintes légères.

Ce qui ne l'a point empêchée de se livrer à de plus rudes exercices :

> Hé quoi? que me servait-on en ma tendre jeunesse,
> Pour tromper le repos, voler d'une vitesse....
> Pour atteindre en grimpant sur le haut d'un rocher?
> Or esbranler en vain de mes bras les grands chesnes?
> Rompre un bâton pointu..... (1)
>
> (Act. II, sc. Ire.)

Il est vrai qu'elle se donne pour une suivante de Diane et de Minerve. Quand Dunois qui paraît posséder,

(1) *Mystère du Siége d'Orléans,* dans les *Documents inédits sur l'Histoire de France,* page 791.

en matière de galanterie, « le fin du fin, » lui conseille d'essayer sur les armées ennemies le pouvoir de sa beauté, en lui proposant pour modèles Vénus, Junon, Déjanire, Briséis et Cléopâtre, elle répond :

Non, non je n'ay les yeux pour servir d'ameçons
A ces fils d'Aphrodite.....
Mes ans sont dédiés à la Tritonnienne.
(Act. II, sc. II.)

On pense bien qu'expliquant ainsi cette chasteté, dont un surnom populaire adopté par l'histoire a consacré le souvenir, elle n'attribue point ses révélations à un archange. C'est un songe « venu par la porte yvoirine » qui lui a fait connaître sa destinée et ce qu'attend d'elle,

L'auteur des hommes et des dieux,
Qui tourne en un moment la grand'voûte des cieux,
Et d'un clin de son œil fait trembloter la terre. *(Ibid.)*

Les Anglais ne l'appellent point sorcière : elle est pour eux une Thessalienne dont Glacidas énumère et brave tous les enchantements (Act. III, sc. Ire). Les Tourelles d'Orléans sont

Un mur Dardanien
Ouvrage merveilleux du blond Latonien.
(Act. III.)

Et la Loire devient un Pactole que Jeanne apostrophe ainsi après la victoire :

Toy, fleuve roule-argent, aime-or, porte-bateaux,
Tu n'abreuveras plus l'étranger de tes eaux. *(Ibid.)*

Talbot vaincu emprunte, pour se plaindre, les lamentations d'Enée :

Trois, quatre fois heureux qui, parmi la furie
De la noire Atropos, ont épandu leur vie.
(Act. IV, sc. Ire.)

Il espère retrouver dans l'Elysée les chefs anglais qui sont morts pendant le siége, et surtout Suffolk :

Nous parlerions tous deux sous les myrthes sacrés;
Je te raconterais, Glacide, mon ami,
Le los que tu reçus combattant l'ennemi. *(Ibid.)*

Allide, un héros inconnu, lui offre des consolations tirées d'Horace :

Toujours l'on ne voit pas sur la mer Caspienne
L'orage courroucé; la glace Arménienne
N'y bride pas toujours le vaste cours des eaux.
Le bois Appulien ne sent toujours l'orage
Du Borée insensé..... *(Ibid.)*

Talbot, mal consolé par ces classiques réminiscences, profite du moment où il s'éloigne, et après avoir délibéré sur le choix à faire entre la corde, le fer et le précipice, il se perce d'un poignard, juste au moment où l'ami reparaît pour lui dire notre « perte est prise. » Jeanne d'Arc, en effet, a été vaincue, à l'instant même, sans qu'on sache où ni par qui. L'auteur n'est pas plus explicite, en ce qui concerne son jugement et sa mort. Il est vrai qu'il l'a fait à dessein, « pour pardonner aux Nor- « mands et pour céler le lieu de son désastre ; il a rigou- « reusement traité sa muse, retenant sa course dans « une ample carrière, mais il reconnaît privément que « l'exécution fut faite en la place du vieil marché de la « ville de Rouen, combien qu'il n'en fasse encore men- « tion dans aucun de ses actes. » C'est ainsi que la préface supplée au silence de la pièce. L'héroïne prison-

nière se console, comme Talbot, par l'espérance de l'Elysée où

> les ombres saintes
> L'attendent sur l'émail de leurs fleurettes paintes.
> (Act. v, sc. Ire.)

Elle adresse « à la clarté du jour » l'adieu de rigueur chez les imitateurs à tout prix du théâtre grec, et finit pourtant par s'écrier en langage chrétien :

> O Dieu, vray Rédempteur, vray père de clémence,
> Trois personnes, trois noms en une même essence !

Pendant qu'on la mène à la mort, le chœur maudit les Anglais; il lui promet l'ambroisie, et une fête anniversaire autour de son tombeau sur les bords de la Loire. Nous couvrirons, disent « les filles de France, »

> Nous couvrirons d'œillets, de roses et de lys.
> Ta claire sépulture.....

On y entendra chanter les poètes.....

> Et les eaux caqueter au bruit de nos prières.

Le contre-sens est complet et soutenu avec une curieuse persévérance. Tout cependant n'est pas mauvais dans cette mascarade mythologique. Cet entrain de mauvais goût, cet étalage d'érudition s'allient par intervalles au sentiment du rhythme et au mouvement d'un style soutenu. Il en résulte un certain degré de verve et d'éclat dans quelques passages comme celui-ci, par exemple, où Charles VII rappelle que l'invasion anglaise a troublé les débuts d'une paix prospère :

> Jà l'alme descendait du grand throsne des dieux :
> Astrée en ma faveur déjà quittait les cieux
> Et le docte Alcyon, dessus l'onde azurée,
> Annonçait les espics d'une fertile année.

La vigne s'elevait sur les riches ormeaux
Vestissant à l'entour de pampre ses rameaux.
Le harnois s'enrouilloit. Un peuple jà lissé
Récompensait par jeux les maux du temps passé,
Et moi, pour tout soulas érigeant mes trophées,
Je rangeais sur mon front les palmes idumées,
Quand le père des flots, escumant de courroux,
Arma ses flots grondants tout soudain contre nous.
Et portant l'estranger sur son eschine enflée,
Regorgea sur le bord une moisson armée !
(Act. Ier sc. Ire.)

Ce n'est pas là sans doute de la poésie, à proprement parler, mais le sentiment poétique perce sous le luxe de mots. On y trouve au moins quelque chose de « ce ver- « nis neuf et moderne que la réforme de Ronsard avait « répandu sur la langue poétique (1). » La gloire de Jeanne, il est vrai, a peu de chose à gagner ici, et l'écrivain n'a pas tenu ce qu'il semblait promettre dans les vers suivants où il montre, toujours d'après Horace, les poètes dispensant l'immortalité.

Plusieurs bien que vaillants, par un sommeil de fer,
Ont ensemble endormy sous un même rocher
Et leur nom et leur corps, pour n'avoir eu de poète
Favorable aux honneurs de leur sainte conquète,
. . . . mille et mille ont vécu
Vrays rameaux de Mavors, dont le nom est perdu.
Pour n'avoir rencontré quelque langue diserte
Qui put les retirer d'une fatale perte.
(Prologue.)

L'héroïne disparaît sous ce travestissement dramatique; il rappelle, sans comparaison, cette piété ignorante qui couvre les images vénérées des ornements les

(1) Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle:* Ier vol., page 117.

plus disparates, et pourtant l'on ne peut se défendre d'un certain intérêt en voyant exalter, même avec cet enthousiasme factice, la libératrice de la France, si défigurée qu'on nous la présente par les contre-sens de la mode et les extravagances de l'imitation.

Si Virey emprunte quelque chose au lyrisme de Malherbe, un autre écrivain qui, en 1613, entreprit à son tour de célébrer Jeanne d'Arc, rencontre quelquefois des expressions dont la fermeté concise fait penser à Corneille. A cette époque où l'art dramatique essayait de toutes les formes et tentait, sur les pas de Hardy, toutes les aventures, Nicolas Chrestien, seigneur des Croix, imagina d'encadrer dans une « *Pastorelle* (1) » intitulée : « *les Amantes,* » tous les grands souvenirs de l'histoire de France. Au milieu d'un cortége de bergers, de bergères, de satyres et de matamores, dans un dédale d'aventures champêtres et galantes, où reviennent incessamment des scènes d'enlèvement et des meurtres par amour accomplis de la façon la moins vraisemblable, il évoqua le souvenir de Clovis, de Charlemagne, de Godefroid de Bouillon, de saint Louis et de Jeanne d'Arc. Dans ce premier épisode, il a réduit à quelques scènes le développement, nécessairement très incomplet, de la grande action historique qu'il prétendait retracer. Jeanne y exprime, dans un monologue, des craintes tempérées par sa confiance en Dieu, et prend la résolution d'obéir. C'est, dit-elle,

(1) *Les Amantes* ou *la grande Pastorelle,* par Nicolas Chrestien, sieur des Croix, Argentenois, en cinq actes, en vers, avec un prologue, enrichie de plusieurs belles et rares inventions, et relevée d'intermèdes héroyques à l'honneur des Françoys. Dédié au roy, à Rouen, chez Raphaël du Petit-Val, 1633, in-12.

A lui de commander, à nous de le servir,
J'espère en ma faiblesse avoir trop de pouvoir,
Pour accomplir son veuil et faire mon devoir.
Dieu, de ce qui lui plaist se sert en ses ouvrages,
Et qui le sert ne peut encourir de naufrages.
A la honte des grands au vice appesantiz,
Il élève en honneur les faibles, les petits.
. . . .
Qu'on ne s'étonne donc si, faible que je suis,
Je porte le cœur d'homme, et plus qu'homme je puis.

Le dauphin, de son côté, demande grâce pour un peuple innocent,

Et qui souffre le mal pour la faute des rois.

Beaudricourt, indirectement averti des projets de la Pucelle, vient les lui révéler, et c'est lui qui prend la place du prince pour mettre Jeanne à l'épreuve. Celle-ci s'adressant à Charles, le salue du nom de roi, et le presse d'aller recevoir à Reims la confirmation de son titre.

Vous n'estes point sacré, et Dieu veut que les roys
Soyent sacrez au désir de ses divines loix,
Afin que nul ne soit si hardi que de mettre
La main sur leur couronne, et prophaner leur sceptre.

Les Anglais, de leur côté, s'apprêtent à repousser l'ennemi qui s'approche, tout en forçant l'entrée de la ville attaquée. Talbot vient les encourager. Un des assiégeants lui réplique ; il répond à la fois des chefs et des soldats :

Ils sont près de combattre, et nous de les guider ;
Près d'obéir partout, nous de leur commander.

Un seul engagement décide l'affaire : Jeanne victorieuse salue le départ des Anglais et la victoire de la France.

. . . . Qui voudra contre elle entreprendre autre fois
Sentira le malheur qu'ont senti les Anglois.

Car Dieu, le fondement des sacrés diadêmes.
Comme il les a formés les conserve de mêmes.
Rien ne te destruira, France, que tes seuls bras.
Quand tes propres enfants t'empliront de combats....

Après cette allusion aux guerres civiles et religieuses, elle prophétise la prospérité du règne d'Henri IV, et promet à Louis XIII des victoires chimériques qui le conduiront aux bords du Gange.

Ce n'est point là un drame, c'est un épisode incomplet qui tourne en compliment officiel et en pièce de circonstance ; mais le peu de vers que nous en avons détachés sont d'une noblesse et d'une ampleur qui fait pressentir les grandes tragédies du XVII[e] siècle. On peut citer, au même titre, le dialogue suivant entre Beaudricourt et Charles VII.

C. Pourquoi nous ferait-il un si étrange bien ? —
B. Pour montrer qu'il peut tout. et les monarques rien. —
C. Un fait contre nature est toujours rejetable. —
B. Un fait contre nature est plutôt admirable. —
C. Il porte en lui souvent le mensonge inventé. —
B Ce qui de Dieu prosvient est plein de vérité. —
C. Qui vous en fait juger ? —
B. Le propos, la fierté
De la belle inspirée et sa simplicité. —
C. Un démon serait bien auteur de cette ruse. —
B. Il n'est point de démon qui ne trompe et abuse. —
. . . .
C. Une fille aurait donc plus que nous de vaillance ? —
B. Dieu exerce où il veut sa divine puissance, —
C. Une fille combattre ! —
B. Et combien autrefois
En a-t-on vu combattre et défaire des rois ? —
C. Je ne croirai jamais une telle merveille. —
B. Faut croire ce qu'on voit et qu'on ouyt par l'oreille. —
C. Une fille remettre en vigueur notre estat !
B. Ce n'est pas une fille, ains c'est Dieu qui combat.

A l'élévation de ces pensées, à la fermeté du langage, à la plénitude du sens, à l'expressive netteté des antithèses, on ne sera point surpris que cet épisode ait été conçu dans la patrie de Corneille.

Pourquoi faut-il que nous retombions de là dans les œuvres injurieuses ou ridicules, dans les calomnies qui déshonorent une gloire si pure, ou les parodies qui l'offensent, ou les inventions ridicules qui la compromettent ? Est-il nécessaire d'y insister ? A quoi bon relever l'erreur de Shakespear qui, en 1589, remaniant le théâtre de Green, y rencontre le personnage déjà sacrifié de Jeanne d'Arc, et, suivant l'expression de M. Guizot, y introduit à son tour une grossière et ridicule absurdité ? Jeanne invoque les démons, renie son père qui l'envoie au bûcher, car « le gibet est trop bon pour elle, » et s'attribue autant de séducteurs qu'il se présente de noms à sa mémoire troublée par l'effroi ! Parlerons-nous de l'abbé Hédelin d'Aubignac, complaisant et flatteur de Richelieu, qui, en 1650, après avoir imaginé de plier au joug des règles d'Aristote, revues et corrigées par lui, le génie de Corneille et le théâtre français, s'imagine de joindre l'exemple au précepte, et rédige en prose une tragédie de Jeanne d'Arc ? Pourquoi en prose ? C'est parce que « la contrainte de la mesure « et de la rime ôte (à la poésie) beaucoup de rapport « avec la vérité; et j'estime, ajoute-t-il, que la vraisem- « blance des choses représentées ne donne pas moins de « force et de grâce à la prose que la justesse et la cadence « des vers. »

Il commencera donc par établir un rapport aussi exact que possible entre la durée de la pièce et celle des faits représentés, par conséquent il ne s'accordera « que

« huit heures, ou tout au plus une demi-journée, » et la vie de Jeanne d'Arc se réduira au tableau de sa mort. Dans la pièce ainsi réduite on ne verra paraître, ni des chevaliers français : ce serait contraire à l'histoire ; ni des ambassadeurs réclamant pour la condamnée : rien n'est plus fade ; ni des conseillers qui délibèrent : ils ressemblent à des magistrats de village ; ni des juges : l'honneur de l'Eglise en souffrirait ; ni l'événement lui-même : un récit vaudra mieux. Que reste-t-il à l'auteur ? Les discours où il prend sa revanche, et un plat roman. Warvick, amoureux de Jeanne d'Arc, veut la sauver ; sa femme veut la perdre pour se venger ; Talbot tâche de tenir la balance égale, en contenant la jalousie de l'une et la passion de l'autre. D'Aubignac exploite aussi ce faux patriotisme qui consiste à maudire la perfide Angleterre, et dont il se pare très naïvement : « Toute « l'histoire, dit-il, sera déduite à l'avantage de la Pu- « celle, à la gloire des Français et à la honte des Anglais. » Aussi Jeanne fait entendre de telles menaces au conseil de guerre assemblé pour la juger, que tous les membres s'enfuient épouvantés. Plus loin, l'auteur se propose de ménager à son héroïne « l'occasion de dire des choses « agréables, pour donner de la force et de la grâce au « cinquième acte. » Ainsi, grosses flatteries pour l'opinion publique, flatteries plus grosses, au moyen d'allusions et de prophéties, pour quelque protecteur influent, voilà les grands moyens de succès et les plus fines inventions de cet hypercritique. Il faut y joindre une justice distributive maladroitement étalée dans le cinquième acte, et qui fait brusquement la part dans le châtiment à tous les fauteurs du crime.

Au début de la pièce, un ange a rompu les liens de la

Pucelle, et pour la préparer aux impressions du supplice, lui en découvre l'image. Une toile de fond représente une femme debout sur un bûcher, entourée d'un peuple immense : ingénieuse façon de mettre le dénouement au début de la pièce, et de montrer ce qu'on ne doit point voir, sans faire tort aux prétendues règles d'Aristote. Un garde qui survient s'étonne de voir la prisonnière libre et le cachot resplendissant. Il va tout raconter à Warvick qui en prend occasion d'exprimer son amour et de faire parler « ses soupirs. » Jeanne s'offense d'un langage qu'on lui a toujours épargné jusqu'alors, et le galant éconduit se décide à l'enlever pour la faire transporter en Ecosse. Pendant que ce beau projet s'accomplit, la comtesse tâche d'en finir, en animant Talbot et les juges à la perte de Jeanne, par des raisons tirées de la plus fine politique. Justement, la prisonnière vient se mettre en leurs mains, car elle a fait échouer le projet de Warvick, en désarmant un de ses gardes et chassant le reste à coups d'épée. Conduite en présence des chefs anglais, elle les menace d'abord et les met en fuite, comme l'auteur l'avait annoncé, puis elle leur adresse un long discours où elle prédit le règne d'Elisabeth (1) et la publication du poème de Chapelain (2). Après quoi, elle réfute, en neuf points successifs, toutes les accusations qu'on lui intente, et finit par se soumettre à la condamnation prononcée contre elle. Talbot s'en afflige comme d'une basse et indigne ven-

(1) « La main d'une femme vous fera gémir sur la ruine des autels et l'oppression de la justice. » (Act. III, sc. II.)

(2) « Un prince illustre, digne héritier du nom et des vertus héroïques de ce vaillant Dunois, establira l'immortalité de ma gloire, par un ouvrage immortel. » *(Ibid.)*

geance, la comtesse devient folle de remords, et Jeanne, reconduite en prison, s'emporte contre Canchon, qui l'engage à contenir sa langue (l'auteur estropie à dessein le nom de l'évêque de Beauvais, pour épargner à l'oreille de l'auditoire *des syllabes mal sonnantes*). « Quoi, dit-elle, tu me veux oster la parole avant que je perde la vie ? » Elle la reprend donc, et conclut par un bizarre testament où elle lègue son corps au bûcher, son âme à Dieu, des lauriers aux Français, des cyprès et la ruine à l'ennemi. Warvick et sa femme voudraient encore la sauver, l'un pour obéir à l'honneur, l'autre pour apaiser le trouble de sa conscience ; mais la fureur du peuple, excitée par Canchon et le juge Despinet, prévient leur résolution trop tardive, et Talbot n'a plus qu'à venir leur faire le récit de la catastrophe. Aussitôt la comtesse se sent brûlée d'un feu intérieur, Despinet repentant est chassé par ses complices, on apprend que le juge Mide vient d'être atteint de la lèpre, Canchon tombe mort en s'écriant : « Un trait invisible me vient de percer le cœur, » et Sommerset s'enfuit. Warvick s'offre en proie à ses remords, et Talbot s'efforce de conjurer le courroux du ciel suspendu sur le peuple anglais.

D'Aubignac avait inauguré pour son héroïne l'ère du ridicule et de l'involontaire parodie. Chapelain le suivit dans cette voie, et l'on sait avec quelle conscience et quelle application déplorable il s'y est traîné pendant trente ans. Nous n'avons pas à raconter sa mésaventure ; disons seulement qu'il n'a pas échoué de tout point. On a dit très justement que la partie théologique de son poème est irréprochable. Boileau veut, moitié par prévention, moitié par respect, qu'on s'abstienne de faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes, mais qu'on per-

siste à demander aux anciennes mythologies ce qu'il nomme des ornements reçus. Etrange théorie qui réduit Homère, ce théologien par excellence d'une religion tout artistique, au rôle d'un vulgaire amuseur, et condamne le goût, cette chose essentiellement mobile, à se complaire éternellement aux mêmes objets ! Chapelain était dans le vrai en suivant dans son poème la tradition nouvelle de Dante et du Tasse, en devinant Milton, et devançant la pensée de Chateaubriand.

Le sujet, d'ailleurs, était bien compris. Les douze premiers chants, les seuls qui aient paru sur vingt-quatre que renfermait l'œuvre totale, suivent assez exactement l'histoire de Jeanne d'Arc, de Domremy à Compiègne. Les épisodes qu'y ajoute l'auteur sont, et c'est surtout ce qu'il faut demander à des épisodes, dans l'esprit de l'histoire et le sens de la vérité. Amaury, le favori de Charles VII, représente bien les influences conjurées pour l'arracher à celle de Jeanne et des capitaines. Agnès, qui figure là par un anachronisme permis, personnifie l'ascendant du plaisir sur cette faible nature. La description des belles résidences de Fontainebleau et de Chenonceaux, rappellent sa première existence si molle et si désœuvrée. Philippe le Bon priant au tombeau de son père, et terrifié par le spectre que sa prière évoque, nous donne, dans une fiction grandiose, l'explication des sentiments qui l'avaient poussé à embrasser l'alliance anglaise. La vieille reine Isabeau est bien ce qu'elle doit être, la furie de la France et l'âme de la guerre civile.

Mais ni l'intelligence de l'élément surnaturel, ni le choix judicieux des épisodes, ne peuvent dissimuler ou atténuer, dans l'œuvre de Chapelain, le vice de la con-

ception principale. Quelquefois heureux dans les détails, il s'est lourdement mépris dans la manière dont il a conçu le personnage de son héroïne, et le portrait qu'il en trace. Tout préoccupé du besoin de pompe et de noblesse épique, rempli des souvenirs de Clorinde et d'Herminie, admirant plus encore les personnages de la Clélie et du grand Cyrus, il éprouvait devant la véritable Jeanne d'Arc, à supposer qu'il l'ait connue, quelque chose du désappointement qu'éprouva La Fontaine passant à Orléans, devant l'image de la Pucelle à genoux et désarmée au pied d'un calvaire. « Je ne lui trouvai, « dit-il, ni l'air, ni la taille, ni le visage d'une amazone ; « l'infante Grandafilée en vaut dix comme elle. Si ce « n'était que M. Chapelain est son chroniqueur, je ne « sais si j'en ferais mention. » — Telle était, en effet, l'idée que le chroniqueur s'en était faite, et avait transmise à tous ceux qui le lisaient par mode et par déférence, après l'avoir empruntée lui-même à ses devanciers, car on la trouve déjà dans cette épigramme de Malherbe :

L'ennemi tous droits violant,
Belle amazone en vous brûlant.
Témoigna son âme perfide.
Mais le destin n'eut point de tort.
Celle qui vivait comme Alcide
Devait mourir comme il est mort.

Passons rapidement sur le triste souvenir qu'éveillent les noms rapprochés de la Pucelle et de Voltaire. Il s'est réfuté lui-même dans un passage éloquent de son *Essai sur les mœurs* (1), et s'il fallait à l'œuvre injurieuse qui a compromis son nom plus encore que celui de Jeanne

(1) *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, ch. LXXX.

d'Arc une expiation plus complète, on la trouverait dans la pièce où Schiller proteste si noblement contre cet abus de l'esprit et cet avilissement de la poésie.

Schiller fit mieux encore, il composa, en 1801, la tragédie de la *Pucelle d'Orléans.*

Il semble que le plan d'un drame, aussi bien que d'une épopée de Jeanne d'Arc, se trouve tout fait dans l'histoire, en vertu de cette liberté, aujourd'hui incontestée, qui permet de changer le lieu de la scène. Il offrirait cinq actes bien nettement séparés, qu'on pourrait appeler d'après les lieux où ils se passeraient : Domremy, Chinon, Orléans et Reims, Compiègne, Rouen. Ou bien : la Vocation, l'Epreuve, le Triomphe, la Captivité, le Supplice. C'est exactement, sous d'autres noms et avec d'autres détails, la disposition suivie par Schiller. Voyons comment il a compris les cinq phases du drame, et jusqu'à quel point, avec quel désavantage, il s'y est séparé de l'histoire.

Le prologue, ou la première situation, nous montre Jeanne d'Arc résistant aux conseils de sa famille et repoussant l'amour de son fiancé Raymond. D'étranges visions la troublent, des prophéties la préoccupent, de secrets instincts la tourmentent. Un paysan du village y apporte un casque qu'une bohémienne inconnue l'a forcé de prendre ; elle s'en empare, le pose sur sa tête ; l'esprit belliqueux l'envahit aussitôt, et dans des strophes d'un lyrisme superbe, elle dit adieu à tout ce qu'elle aimait et salue l'aurore de sa vie nouvelle.

Certes, il y a ici la marque d'un grand poète; ce chant de douleur et d'enthousiasme fait, au drame qui va suivre, une magnifique ouverture; et pourtant, si riche qu'il soit de sentiments et de contrastes, si splen-

dides qu'en soient les images, il semble que nous sommes restés sur la terre. Ce transport est beau, mais l'effet semble peu proportionné à la cause. Que sont devenues ces luttes poignantes et prolongées contre le Ciel, ces visions si belles, que Jeanne pleurait au départ des célestes envoyés, et voulait mourir afin de les suivre? Où sont ces répugnances qui lui faisaient dire : « J'aimerais mieux être tirée à quatre chevaux que de partir ? » On cherche vainement ici sa lutte contre l'esprit d'en haut, les ravissements qui l'attirent, les terreurs qui l'arrêtent, la puissance qui la soulève et l'emporte enfin comme une victime résignée de l'obéissance.

Cependant on tremble à la cour de Charles VII. Assailli de funestes pressentiments, il sent que tout lui échappe et que sa race est maudite. Il apprend alors l'arrivée d'un groupe de chevaliers lorrains qui, attaqués par les Anglais, près d'une forêt de leur pays à laquelle se rattachent des traditions merveilleuses, en ont vu sortir une jeune fille pareille à une apparition céleste; elle les a délivrés et les a rendus victorieux. Cette manière d'amener Jeanne d'Arc en scène est originale et frappante. Sans doute, il était difficile de mieux trouver pour répondre à ce besoin de rapidité et de concentration qui est un des caractères du drame. Cependant il offre aussi, grâce aux libertés du genre romantique, assez de ressources pour que l'auteur ait pu rappeler au moins la première épreuve de Jeanne, ce long voyage accompli de Vaucouleurs à Chinon, parmi les fleuves gonflés et les chemins impraticables, au milieu des bandes ennemies et des compagnons irrésolus et infidèles. Le drame continue comme l'histoire. Jeanne re-

connaît le dauphin déguisé, répond à ses secrètes angoisses, lance aux Anglais son défi, et les atteint devant Orléans.

La discorde règne dans leur camp; Bedfort et le duc de Bourgogne se querellent. Isabeau, comme la Jocaste antique, vient pour les calmer, et sentant percer le mépris sous leur déférence, elle les provoque à son tour, et domine leur hypocrisie de toute la franchise de ses furieuses passions. Le combat s'engage, et suivant le procédé romantique qui préfère le spectacle au récit, le tableau général de la bataille est remplacé par deux épisodes : c'est le duel de Jeanne contre Montgommery, celui de Dunois contre Philippe de Bourgogne, et l'intervention de Jeanne dont l'influence ramène ce dernier à la cause royale. Dans sa lutte contre Montgommery, l'adversaire qui se confesse vaincu lui demande grâce, et Jeanne qui repousse sa prière, donne de ce refus une explication plus étrange que sa dureté même. Elle croit être l'instrument d'une fatalité qui la pousse et lui défend de pardonner.

Etait-ce là ce que nous attendions? cette froide image de l'impassible nécessité, ce marbre animé qui ne fait palpiter aucun sentiment humain, cette Jeanne qui tue sans colère, et pour obéir à je ne sais quelle mission destructive, vaut-elle la généreuse fille dont les cheveux se dressaient d'horreur en voyant couler le sang français, et qui pleurait même sur ses ennemis? A Patay, elle voit un prisonnier anglais frappé mortellement : elle n'y peut tenir, elle saute de cheval, soutient dans les bras la tête du blessé, le console, appelle un prêtre pour l'assister, et reçoit son dernier soupir. Qui ne préfère cette sainte et charitable fille à l'imposante Némésis imaginée

par Schiller, également puissante pour le bien et le mal, exerçant sur l'âme de Philippe un si singulier ascendant, et prononçant sur l'ennemi vaincu des arrêts si impitoyables ?

A Compiègne, Jeanne fut trahie ou crut l'être ; dans Schiller elle se trahit elle-même, en ouvrant son âme aux passions humaines. Deux nouveaux duels (car il y en a beaucoup dans cette pièce) l'ont mise aux prises, d'abord avec le chevalier noir qui figure son mauvais génie, puis avec l'anglais Lionel. Le vaincu abaisse sa visière, Jeanne épargne sa vie ; mais un regard a suffi pour qu'une passion de la terre se glissât dans son cœur : aussitôt sa puissance expire et sa mission est finie. Dans un long monologue qui rappelle les reproches passionnés que s'adressent la Didon de Virgile ou la Phèdre de Racine, elle reconnaît et déplore son erreur, sans pouvoir s'en délivrer. Jeanne faible, infidèle, coupable ! quelle surprise pour le lecteur, et quel surcroît de déception quand il la voit s'agenouiller devant Agnès (1), quand il entend la chaste fille dire à la royale concubine : « Agnès, craignez de vous souiller en m'ap« prochant : c'est vous qui êtes pure, c'est vous qui êtes « sainte ! » Quand assistant au sacre, elle refuse de porter sa bannière pour ne point la déshonorer, quand dénoncée par son père comme une magicienne, elle se

(1) Schiller, Chapelain, et de nos jours A. Soumet, pouvaient d'autant mieux épargner à Jeanne d'Arc l'injure de ce rapprochement, que les rapports d'Agnès et de Charles VII ne commencèrent sans doute qu'après l'année 1444, ce qui réduit à néant la romanesque tradition qui transporte à la dame de Beauté, au détriment de Jeanne d'Arc, l'honneur d'avoir réveillé le courage et rétabli la fortune du *Victorieux*. (Voy. l'*Athenæum français*, t. IV, p. 1112, article de M. L. Lalanne du 22 décembre 1855, — et la *Revue des questions historiques*, t. 1er, p. 561.)

tait et se condamne par son silence, devant ce renversement de rôles, devant cette fureur du père, cette inexplicable soumission de la fille et l'imbécile connivence des assistants, notre conscience révoltée proteste, et nous oblige à dire comme le poète latin : « *Incredulus odi.* »

La dernière partie, sans offrir d'altérations aussi graves, et bien que le caractère de l'héroïne y reparaisse dans sa grandeur et sa pureté, n'est pas plus heureusement infidèle aux données de l'histoire. Proscrite et dédaignée de tous, accompagnée seulement de son fiancé devenu son compagnon de misère, exténuée, mourante, Jeanne est surprise par l'orage dans une forêt. Un charbonnier l'y reçoit dans sa cabane; la terreur superstitieuse d'un enfant l'oblige d'en sortir : elle tombe dans les avant-postes d'une armée anglaise, et de là, dans les mains d'Isabeau de Bavière. Celle-ci l'enferme dans une tour au pied de laquelle se livre une bataille définitive. Chaque fois que les Français l'emportent, elle lève le poignard sur sa victime, qui suit ainsi, sous le coup de la mort, les péripéties du combat que raconte un soldat placé en vedette au sommet de la tour. Charles VII est blessé, il va périr; Isabeau dans sa joie cruelle abandonne un instant sa victime, qui, poussée d'une force surhumaine, brise ses liens, s'élance de la tour sur le champ de bataille, y rétablit la victoire, et reparaît mourante. Il lui semble que des ailes merveilleuses se détachent de sa cuirasse, que des nuages légers l'emportent, elle s'écrie : « La terre fuit sous mes pas : ah ! « la douleur est courte et la joie éternelle. » — Elle meurt sur ce mot sublime, mais qui le serait encore plus s'il se fût échappé des flammes du bûcher de

Rouen. Certes, cette mort de soldat et de héros n'est point indigne de Jeanne (du moins si l'on en retranche le merveilleux qui la dépare), mais elle me paraît la diminuer, et comme tout l'ensemble du drame, elle lui fait tort (1).

Sachons gré du moins à Schiller du respect et des sentiments généreux qui ont guidé sa plume ; remercions le noble écrivain qui a su mêler à ses fictions un sentiment si élevé, et qui, en altérant les données de l'histoire, en couvrant la vérité d'ornements qui la dénaturent, a du moins réparé, autant qu'il l'a pu, l'injure faite à Jeanne d'Arc par les ridicules hommages du pédantisme et les iniquités du génie.

Restait la part de la France dans cette œuvre de réparation. De 1820 à 1825, deux poètes dramatiques, d'Avrigny et Soumet s'en chargèrent. La pièce du premier, aisément versifiée, ne nous paraît guère offrir que la facilité commune, la correction relative, le flux de discours harmonieux et monotone d'une tragédie de troisième ordre. La politesse y domine, et ce prétendu esprit chevaleresque qui répand sur tous les caractères une insupportable fadeur. Talbot est généreux, Bedfort ne l'est pas moins, Dunois l'est encore plus, et Jeanne d'Arc les surpassant tous, refuse la rançon qu'on vient payer pour elle. Deux traîtres bien noirs font seuls dissonance dans ce concert de générosités. L'un d'eux, Warvick, amène le dénouement par une scène d'escamotage. Talbot ayant demandé la grâce de Jeanne

(1) Si cette opinion semblait téméraire, nous l'appuierions de l'autorité du plus compétent des juges, M. Ad. Régnier, le dernier traducteur de Schiller. (Voir, dans sa traduction des œuvres complètes de Schiller, la préface de *Jeanne d'Arc*.)

d'Arc au nom de l'armée, Warvick persuade à Bedfort qu'il s'agit d'un complot militaire, et lui arrache ainsi un ordre d'exécution, qui ne sera valable que dans le cas d'un soulèvement; puis il profite de son absence pour provoquer ou supposer le soulèvement, montrer l'ordre et faire brûler Jeanne. Talbot arrive trop tard pour la sauver, sinon pour immoler le traître; mais c'est un peu sa faute, car les personnages perdent volontiers en discours le temps où il faudrait agir.

Nulle pièce ne justifie mieux cette mordante remarque de F. Schlégel au sujet de notre théâtre (1), que les spectateurs ont bien l'idée qu'il se passe quelque part des choses importantes, mais qu'ils sont mal placés pour les voir. Evidemment l'auteur a trop compté sur leur imagination; du reste il a soin de la stimuler par une foule d'indications en dehors du texte. A chaque instant nous sommes avertis qu'un personnage parle « avec émotion, » puis « avec une noble fermeté, » puis en exprimant sa colère, et que cette colère « s'anime par degrés. » Un autre parle « avec noblesse, mais sans fierté, » puis « avec vivacité, » puis « avec une grande chaleur; » un troisième « avec une dissimulation profonde. » Ainsi le lecteur est obligé de se jouer la pièce à lui-même, de refaire en esprit l'action qui se dérobe sans cesse, et les caractères qu'on n'a pas su lui peindre. — Soumet s'est élevé plus haut. Sa pièce que distingue au moins un certain élan de style, un éclat poétique un peu suranné, mais encore assez brillant, forme la troisième partie d'une vaste trilogie ou épopée à la gloire de Jeanne d'Arc, qui fut l'œuvre capitale de cet écrivain,

(1) F. Schlégel, *Cours de littérature dramatique,* vol. II, p. 136.

l'occupation de toute sa vie et le souci de ses derniers moments.

Ecartant à la fois la tradition et les expédients employés par d'autres écrivains, soit pour excuser les juges de la Pucelle, soit pour mettre hors de cause les chefs anglais qui avaient exigé son arrêt de mort, et les chevaliers français qui n'avaient rien fait pour en prévenir l'exécution, renonçant aux ordres surpris, aux séditions, aux rançons débattues et refusées, il mit aux prises, sous les traits de saint François-de-Paule et d'Hermangard, la piété éclairée et le fanatisme, et fit reposer l'action sur deux ressorts principaux, d'une part le témoignage du père qu'on amène à déposer contre sa fille et à fortifier de son aveu l'accusation de magie, de l'autre un duel judiciaire dont le résultat la condamne. Cette double invention produit quelques situations attachantes, elle relève la grandeur de l'héroïne en lui prêtant sur le duc de Bourgogne un ascendant (1) qui le ramène à son devoir, et le porte à s'armer pour la défendre; elle introduit dans le drame un élément puissant de pathétique : la présence et les douleurs de la famille. Le vieux père de Jeanne appuyé sur deux de ses enfants arrive à Rouen pour rétracter la déposition meurtrière qu'on a surprise à sa faiblesse, en mettant le salut de sa fille au prix d'un aveu. On voit toute la famille rassemblée attendre avec anxiété le dénouement du combat qui doit décider, par la défaite de Talbot ou de Philippe le Bon, de la vie ou de la mort de Jeanne. Quand la fortune des armes l'a condamnée, elle s'arrache par un effort sublime des bras de ceux qu'elle aime,

(1) Cette idée est empruntée à Schiller.

et gravit les degrés du bûcher. Arrivée au sommet elle s'enveloppe des plis d'un drapeau français, prédit l'expulsion des Anglais, et leur lance en mourant cette apostrophe :

> Anglais, disparaissez, la France vous rejette,
> Et de vos corps sanglants dispersant les lambeaux,
> Pour ses vainqueurs d'un jour n'a plus que des tombeaux.
> Elle a brisé ses fers, a relevé sa gloire,
> Et mon âme s'envole au bruit de la victoire.

Malheureusement ces effets dramatiques sont achetés par un ensemble de suppositions tellement contraires à l'histoire, qu'il est difficile d'y prendre un vif intérêt. A l'inexactitude se joint le défaut plus grave d'invraisemblance. Par quel artifice ou quelle pression a-t-on amené le père de Jeanne d'Arc à déposer contre sa fille? Par quel excès de crédulité a-t-il pensé travailler à son salut, en déposant contre elle et en l'accusant de magie? Comment se figurer le duc de Bourgogne n'attendant qu'une exhortation de Jeanne prisonnière pour se réconcilier avec la France, et la solution du procès, cherchée en 1431, dans un appel au jugement de Dieu? — Quel talent peut faire illusion sur des défauts si graves? Dans la tragédie donc, comme dans l'épopée, malgré le mérite incontestable du style et des parties accessoires, l'auteur n'a pas tenu sa promesse ni justifié les espérances conçues en son nom (1).

Nous n'insisterons sur d'autres compositions étrangères à notre sujet, comme les deux *Messéniennes* de C. Delavigne, consacrées l'une à peindre le triomphe de

(1) « Donnez-nous ce monument national qui sera la réparation du génie et des lettres de la France envers une illustre mémoire. » (Lettre de M. de Salvandy à Mme d'Altenheim, fille de Soumet.)

Jeanne, l'autre à honorer son malheur, encore moins sur des essais injurieux ou frivoles, qui ont mêlé ce nom vénéré à des refrains de vaudevilles et à des cavalcades, aux fictions du mélodrame ou à des chants d'opéra. Parmi ces œuvres éphémères, et qui souvent n'ont même pas la forme métrique, une seule mérite d'être mentionnée, c'est l'œuvre d'une femme (1), et, comme on devait s'y attendre, elle offre une certaine supériorité dans les scènes de sentiment. Mais on y trouve beaucoup trop de pastorales où l'esprit domine, et où la naïveté même n'est pas naïve ; on y trouve aussi des épisodes d'amour, où le comte de Luxembourg qui vendit Jeanne à l'Angleterre, et Jeanne elle-même sont mêlés hors de saison. L'inévitable opposition du bon chevalier et du mauvais prêtre, ce contraste qui remonte peut-être à l'*Athalie* de Racine, y occupe aussi une place trop considérable, et conduit au dénouement par une intrigue trop peu conforme aux grandes causes indiquées par l'histoire.

Cette revue terminée, il convient de retourner en arrière et de revenir au mystère du siége d'Orléans. Il présente assurément une trame fort lâche et une singulière mobilité d'action. Il commence en Angleterre, à l'ouverture des Etats, qui chargent Salisbury de diriger le siége d'Orléans, et se termine après la bataille de Patay. Aucune étape intermédiaire n'est omise ; on est tour à tour et presque en même temps à Londres, à Boulogne, à Chinon, à Cléry, à Chartres, à Orléans, à Vaucouleurs, à Paris, à Rouvray, à Jargeau, à Beaugency, à Meung, à

(1) *Jeanne d'Arc*, drame en prose, par Mme Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult, sous le pseudonyme de Daniel Stern.

Patay, etc. Les messagers vont et viennent, les députations se croisent, la scène est dans des bateaux, sur des ponts, des tours, des remparts, dans des palais et des bastilles. Le canon tonne, assiégeants et assiégés tombent pêle-mêle, on ramasse les morts, on échange les défis; c'est en un mot le tableau vivant du siége d'Orléans et de tous les faits qui s'y rattachent, tableau retracé dans un poème de 21,000 vers, avec l'exactitude d'un chroniqueur, et parfois aussi avec la verve d'un combattant. Malgré l'incohérence, la diffusion, le manque d'art, les délibérations oiseuses où, si vingt personnes assistent à un conseil de guerre, on entend vingt fois la même chose en termes différents, les discours des hérauts reproduisant, comme dans Homère, toute la teneur, sinon les termes du mandat dont on les a chargés, l'œuvre présente un curieux caractère de pittoresque et de réalité. Un esprit y circule partout : c'est l'ardeur patriotique et la mâle terreur d'un ennemi très redouté, mais très rudement combattu. Un lien visible rallie toutes les parties éparses du drame : c'est l'image d'un grand péril toujours suspendu sur la patrie et la cité fidèle. Une grande pensée en domine l'ensemble : c'est celle de Dieu veillant sur la France, suscitant et faisant agir les instruments de son salut.

A chaque péripétie importante, le poète nous introduit dans le conseil céleste où Dieu, irrité contre la France, accorde son salut aux prières de la Vierge et des saints évêques Aignan et Euverte, les protecteurs d'Orléans, de manière toutefois à punir les fautes des grands par l'obscurité même de la libératrice qui leur sera préférée. C'est alors que l'archange descend de l'empyrée et abaisse son vol vers les champs de Vaucouleurs, non

pas en figure et par métaphore, car tout cela était visible, et nulle invention du poète n'était au-dessus de l'habileté des machinistes ou de la pompe des décorations.

Si l'auteur ne sait pas peindre des caractères, du moins les physionomies sont nettement accusées, et d'abord celles des deux peuples. Du côté des Anglais, c'est l'orgueil exaspéré, la volonté d'en finir à tout prix et de ne rien épargner pour la vengeance; dans l'autre camp, c'est la patience des assiégés, leur sombre résolution de tout sacrifier à la défense, l'attente anxieuse du secours, la joie qui éclate à son approche, les éclairs de gaieté narquoise, suivis d'abattement et d'effroi, aux moindres indices de défaite ou de trahison. Des scènes remarquables se détachent par intervalles, toutes frémissantes encore des impressions de la lutte. Telle est celle où le canon de la tour ayant emporté la tête de Salisbury, les Anglais se lamentent et accablent l'ennemi d'imprécations, tandis que les assiégés s'interrogent, examinent les canons dont un seul a été tiré par une main invisible, et croient à un coup du ciel (1). Une autre scène très vraie et très piquante nous montre les deux Gascons obtenant de leur capitaine La Hire, qui résiste longtemps, la permission d'aller défier deux Anglais pendant une suspension d'armes (2). A Jargeau, Suffolk prisonnier, ne voulant point être tombé dans des mains indignes, confère à son vainqueur l'ardre de la Chevalerie, et dans un langage dont la noblesse éveille le souvenir de Damiette et de Marignan, il lui en trace les devoirs (3). Sur

(1) *Mystère du Siége*, p. 121 à 143.
(2) *Ibid.* p. 281 à 305.
(3) *Ibid.* p. 657 à 633.

les remparts d'Orléans, Jeanne d'Arc lance ses sommations aux chefs anglais, pleure en écoutant leurs horribles invectives, et pourtant y riposte avec vigueur. Quand Talbot apprend la chute des Tourelles, qui l'oblige à lever le siége, voici dans quels termes énergiques et grossièrement éloquents s'exhalent sa colère contre les vainqueurs et ses regrets pour les vaincus.

O, et Dieu qu'elle journée !
Or sont tous mes amis mors,
Noyez, tuez, mis à l'espée
Sans en être miséricors ! ...
Glacidas, vaillant cappitaine,
D'Angleterre le plus vaillant,
Pour vous j'endure moult paine
Autant qu'homme qui soit vivant.
Donner vouldroye mon pesant
D'or fin, et vous fussiez en vie,
Où avec vous estre présent.
Hélas ! mort tu ne fusse mie !
. . . .
O fleur de toute noblesse
Fleur de vaillance et hardiesse,
A ce coup cy, estre perdue !
D'Angleterre le grand proesse
Honneur, vaillantise et largesse,
Bien vous avez esté décue.....
Par le hault Dieu où je me fie,
Je renonce à la chevallerie,
Si de la p.... ne me venge
Et des François leur félonnye ;
Dix mille en perdront la vie.
Si jamès en guerre me renge,
Mon cheval feray baigner en fange
Des François, jusqu'à la sangle ;
En leur sang : de ce me fais fort ;
N'y aura privé ni estrange
Ne sy hupé que je ne plange
Et que je ne le boute à mort.

Arou! arou! arou! j'enrage
Je sens en mon cœur telle rage
Que je ne say que devenir ..
Les plus vaillants qu'on peust choisir,
Tuez, noyez piteusement!
Plus ne demande que morir. (V. 13638 à 13695.)

Il serait facile de prendre quelque grand poète, et de lui demander l'équivalent de ce discours. Ce regret des amis perdus, cette apostrophe à Glacidas, solennelle d'abord, et qui tourne vite au tutoiement familier, ce cri de la conscience et du cœur : si j'avais été présent,

Hélas! mort tu ne fusse mie!

Ce ressentiment de l'affront subi par la noblesse anglaise, ce vœu de faire baigner son cheval jusqu'à la sangle dans le sang français, et puis, à la pensée de son impuissance présente, ce désir de perdre la vie, tout cela ne trahit-il pas la révolte de l'honneur cruellement blessé, l'amer sentiment d'une défaite qu'on sait irréparable, sans oser se l'avouer, mais surtout la secrète joie du victorieux qui, en retraçant cette scène, se complaît à l'humiliation de son antique oppresseur et en prolonge à dessein l'expression? La Hire, homme d'action, qui méprise les longs discours (1), si brave au combat (2), si acharné dans la poursuite et si sensible à l'attrait du pillage (3); Dunois, serviteur loyal du prince (4), aussi courtois adversaire (5) que rude ennemi (6), Jeanne

(1) V. 15850.
(2) Bataille de Rouvray. (V. 8748, etc.)
(3) V. 13528, 14216 et 16088.
(4) V. 10910.
(5) V. 10759, etc.
(6) V. 14267.

d'Arc surtout, sont souvent peints avec le même bonheur. Celle-ci est bien, comme dans l'histoire, une envoyée de Dieu, un type de douceur dans la force, et d'élévation dans la simplicité; intrépide devant le roi comme devant les docteurs, comme sur le rempart où elle défie les Anglais; toujours attentive à prévenir l'effusion du sang par des offres loyales, toujours prête à combattre quand elle les voit repoussées; pleurant aux injures de l'ennemi, mais témoignant à son approche une gaieté virile. Allez dormir, dit-elle aux siens, et demain nous combattrons,

Pour chasser hors ceste menuyse
D'Englichement très mal induicte,
Et que paix, union soit mise
En la terre de Dieu eslicte. (V. 19554.)

Les écrivains postérieurs ont peint une Jeanne d'Arc de fantaisie : les uns par l'effet du préjugé, les autres par respect humain, par la crainte de paraître naïfs ou crédules, ceux-ci par scepticisme, ceux-là par prétention, tous semblent s'être entendus pour la défigurer. Shakespear en fait une sorcière; Schiller, un être extatique et rêveur, en possession d'un charme qui s'évanouit à la première atteinte des faiblesses humaines; Soumet lui prête une inspiration d'un genre équivoque, et le don de prophétie associé au génie des batailles. Un historien lui attribue ce génie au plus haut degré, et trouve en elle un fond de qualités extraordinaires qui se révèle au contact des difficultés; un autre les lui refuse et la réduit au rôle d'un guide aveugle et candide, entraînant les armées sur le chemin de la victoire, sans que le tumulte des batailles puisse la détourner de son

but invisible, ni troubler la sérénité de sa vision. D'autres en font une bergère, d'autres une virago, quelques-uns une insensée. Notre vieil auteur l'a seul comprise et seul montrée sous un aspect qui répond aux exigences de l'histoire, comme il satisfait à toutes les sympathies excitées par son courage et son malheur. Il lui donne, comme traits essentiels, le bon sens : témoin son langage à l'assaut des Tourelles et à celui de Jargeau ; le courage qui ne se dément jamais, malgré les fatigues de la lutte ou la grandeur du péril, et qui, par le sang-froid, la persistance et la résolution ; la rend supérieure aux plus vaillants capitaines ; l'esprit qui prête à ses conseils une forme piquante et un ascendant victorieux, cet esprit qui ne l'abandonne point, même en présence de ses juges, au milieu des violences et des iniquités du procès de Rouen. Il lui donne enfin la gaieté. D'autres l'ont montrée sensible, stoïque, humaine, ils lui ont attribué tous les caractères ; aucun n'a osé la faire rire ; notre auteur y pense et en cela il nous paraît dans la vérité. Sa Jeanne d'Arc n'est ni mélancolique, ni grossière, mais elle a, dans l'occasion, le mot vif et railleur et surtout le mot qui entraîne ; elle aime à montrer aux siens l'ennemi vaincu, la terre de France délivrée, et surtout à leur lancer cette parole héroïque : « Qui m'ayme me suive (1). »

Sans être superstitieuse, elle se réjouit naïvement quand un beau soleil se lève pour éclairer un jour de victoire. Sous les murs de Jargeau elle se promet de bien employer

> Ce samedy gay et joly.
> Que le temps est bel et rassis. (V. 15775.)

(1) Voyez v. 12165 et 13420.

A Patay elle se tient pour assurée de vaincre,

> En ce beau plaisant jour d'esté. (V. 19957.)

Mais surtout elle est bonne, et débonnaire aux vaincus. A Meung elle s'empresse de les admettre à composition, et elle en donne le motif.

> Si est que pour le sang humain,
> Eviter et garder d'espandre
> Et que notre roi est bégnain,
> Prest à tous de à mercy prendre. (V. 19294.)

Après la victoire elle dit aux chefs :

> Tous prisonniers vous recommande,
> Que leur soyez doux et traytis. (V. 20270.)

Elle veut surtout qu'on n'oublie pas les morts, et qu'on leur donne, sans distinction de parti, les honneurs de la sépulture (1). A tous ces caractères, bon sens, esprit, courage, gaieté, générosité, qui ne reconnaîtrait la femme française ? Jeanne d'Arc en est, dans notre mystère, le type le plus accompli.

Après la victoire de Patay, l'œuvre de la délivrance d'Orléans a reçu son couronnement nécessaire, et les bords de la Loire sont complétement dégagés. Le mystère s'arrête là. L'auteur n'avait pas à s'occuper du reste, et surtout de la catastrophe de Rouen. On l'entrevoit pourtant, nous l'avons dit, à de douloureuses et fréquentes allusions. Le supplice matériel comme le supplice moral, la flétrissure, l'écartellement, la mort par le feu, c'est ce que les chefs anglais, irrités des succès de Jeanne et de la terreur qu'elle inspire, lui promettent

(1) V. 20328.

avec une persistance et une intensité de haine qui ne se relâchent jamais (1).

Ainsi le bûcher projette ses lueurs lugubres sur toute la suite du mystère, il en forme la conclusion indirecte et toujours entrevue, et au delà apparaît la vision radieuse de l'éternité, terme suprême de cette grande action nouée dans le ciel, et qui doit y trouver son dénouement (2).

Qu'a fait, en résumé, la poésie pour Jeanne d'Arc; quelles inspirations dignes du sujet a-t-elle demandées à ce grand souvenir? Mettons de côté les œuvres manquées ou volontairement injurieuses, que reste-t-il? Quelques vers isolés des poètes du XV[e] siècle, puis le mystère du siége d'Orléans, vaste tableau sans ordonnance, à l'exécution défectueuse et qui se déroule comme ces longues scènes sculptées en relief, autour du chœur des cathédrales, avec une naïveté d'attitudes et d'expressions qui attache l'esprit, sans arriver à le saisir fortement. Il faut ensuite franchir près de quatre siècles pour rencontrer, au début du nôtre, l'œuvre de Schiller, fantaisie brillante, où le caractère disparaît sous le personnage, et la vérité sous la fiction; plus près de nous des tragédies dont l'élégance convenue indique le déclin d'un genre épuisé; les essais lyriques de Casimir Delavigne, enfin le poème de Soumet aux vastes proportions, aux perspectives variées, mais plein d'invraisemblance, de bigarrure, et couvrant de romanesques contre-sens des richesses d'un style inégal dans son éclat, et plus tourmenté que vigoureux. Voilà tout.

(1) Voyez plus haut les diverses rencontres de Jeanne d'Arc et des Anglais dans la troisième partie.

(2) Voyez page 89.

Dans cette lutte, où personne n'a touché le but, où les plus grands ont été les moins fidèles à leur sujet, c'est encore au mystère du XVe siècle qu'il faut en demander la plus complète intelligence ; c'est là que les événements et les personnages ont le mieux conservé leur caractère et que, par suite, malgré les défauts d'une exécution prosaïque et diffuse, est la plus grande somme d'intérêt et de poésie. Il faut en conclure une fois de plus que, suivant la formule de Boileau,

Rien n'est beau que le vrai,

et que, comme le veut Platon, la science et la vérité sont les images du bien, qui, par cela même, est la beauté essentielle (1).

(1) Platon, *de la République*, VI (p. 64, D. éd. Stéph.).



CHAPITRE XIII

LE MYSTÈRE DE LA DESTRUCTION DE TROYE-LA-GRANT, PAR JACQUES MILLET.

L'étude qui précède nous a conduits, par la comparaison des œuvres dramatiques composées en l'honneur de Jeanne d'Arc, jusqu'au seuil de notre siècle. Remontant à l'époque qui vit paraître le mystère du siége d'Orléans, nous y verrons, dans la ville délivrée par elle et au moment même où se célébrait la mémoire de cet événement, fleurir un poète contemporain, si ce n'est témoin de sa gloire, et qui était digne de la chanter.

La ville d'Orléans possédait, au Moyen-Age, sous le nom de grandes écoles de Sainte-Croix, un centre d'enseignement très renommé (1). Le 27 janvier 1305, elles furent constituées en université par le Souverain-Pontife Clément V. Etablies de haute lutte, après avoir triomphé d'une violente opposition suscitée soit par l'attachement aux vieilles coutumes, soit par de secrètes affinités avec les Vaudois, elles prirent un développe-

(1) Voir l'*Histoire de l'Université de lois d'Orléans*, par M. Eugène Bimbenet, greffier en chef à la cour d'appel de cette ville.

ment considérable, et réunirent jusqu'à dix nations d'écoliers. Parmi ceux de la nation parisienne, on comptait, vers 1450, un enfant de la bourgeoisie dont la famille avait été illustrée par des emplois et par des charges considérables : il se nommait Jacques Millet. Légiste de profession, écrivain et poète par goût, il fit peut-être un sacrifice aux habitudes et aux désirs de sa famille, en travaillant à joindre au grade de maître ès-arts obtenu dans l'Université de Paris, celui de licencié ès-lois qu'il conquit à l'Université d'Orléans; mais quelles que fussent ses dispositions pour ce genre d'étude, sa vocation était ailleurs. Elle se révéla d'abord en 1450 par la composition d'une épitaphe d'Agnès Sorel (1). Il est

(1) Voici cette épitaphe dont la langue et le style laissent beaucoup à désirer :

Fulgor Apollinæus rutilantis lux que Dianæ
Quam jubaris radiis clarificare solent,
Nunc tegit ops et opem negat atrox Iridis arcus,
Dum furiæ primæ tela superveniunt.
Nunc elegis dictare decet, planctu que sonoro
Lætitiam pellat turtureus gemitus.
Libera dùm quondam quæ subveniebat egenis,
Ecclesiis que, modo cogitur ægra mori.
O mors sæva nimis, quæ jàm juvenilibus annis
Abstulit à terris membra serena suis!
Manibus ad tumulum cuncti celebretis honores,
Effundendo preces quas nisi parca sinit.
Quæ titulis decorata fuit, decoratur amictu,
In laudis titulum picta ducissa jacet.
Occubuere simul sensus, species et honestas,
Dum decor Agnetis occubuisse datur.
Solas virtutes, meritum, famam que relinquens,
Corpus cum specie mors miseranda rapit.
Præmia sunt mortis luctus, querimonia, tellus;
Huic ergo celebres fundite, quœso, preces.

Documents inédits sur l'Histoire de France,
(mélanges historiques), t. I[er], p. 419.

« Le nom de l'auteur de cette épitaphe nous est révélé par un « manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 7685. On y trouve au

superflu d'ajouter qu'il jouissait de toute la faveur des princes appartenant à la maison royale, et particulièrement à celle d'Orléans. On en trouvera la preuve d'abord dans le fait qui précède, ensuite dans les antécédents de sa famille, enfin dans ses ouvrages.

Le premier membre de cette famille qui paraît s'être fait un nom dans la diplomatie, était Jean Millet, notaire et secrétaire des rois Charles V et Charles VI. Il mourut en 1396.

Son fils, qui portait les mêmes noms, fut secrétaire des commandements du duc de Bourgogne, puis du roi Charles VII. Pendant la guerre de Cent-Ans il fut employé comme plénipotentiaire avec pouvoir « de faire la paix ou la guerre, de lever aides et gendarmes. » Il fut envoyé comme ambassadeur auprès du roi Henri VI. Il mourut le 17 août 1462, et fut enseveli avec sa femme, Marguerite d'Arsonval, dans l'église des Blancs-Manteaux, à Paris. Notre poète devait être son fils, si l'on en juge par un tableau généalogique conservé à la Bibliothèque nationale.

La faveur dont jouissait Jacques Millet près des Valois et des princes d'Orléans est également attestée par le dévouement qu'il témoigne à ces princes, au commencement comme à la fin de son principal ouvrage. Cet ouvrage est un mystère en quatre journées comprenant plus de vingt mille vers. En voici le titre d'après la première édition (Paris, 1484) (1). « *Histoire de la destruc-*

« f° 15 une pièce intitulée ainsi : Complaincte faicte par maistre « Alain Chartier de la mort de maistre Jacque Millet, qui composa « la destruction de Troyes et l'épitaphe d'Agnès Sorel écrite à « Loches, sur la lame, et commence ainsi : *Fulgor Apollinæus*, etc. » (*Athenæum Français*, t. IV, ann. 1855, p. 1112).

(1) L'éditeur qui se nomme à la fin du volume est Antoine Vertad. L'ouvrage fut également imprimé à Paris, en 1498, par Jean Driart, et à Lyon, en 1544, par Denys de Harsy.

« *tion de Troye-la-Grant,* translatée du latin en fran-
« çoys, mise par personnaiges et composée par maître
« Jacques Millet, estudiant ès-lois en la ville d'Orléans,
« l'an mil quatre cens cinquante-deux, le deuxième
« jour du mois de septembre. » L'ouvrage fut terminé le 15 octobre de l'année 1454. Il obtint un grand succès et valut à son auteur un nom qui se perpétua jusque dans le siècle suivant. En l'année 1516, Jean Boucher, dans son « Temple de bonne renommée, » le plaçait à côté des Grébans, auteurs estimés du mystère de la Passion, et de Georges Castel.

> Semblablement je vy par fantaisie
> Les inventeurs de l'art de poésie.
> Là j'aperçus Milet et les Grébans,
> George Castel, reposant là dedans.

Dans le siècle précédent, Octavien de Saint-Gelais l'avait déjà mentionné dans son «Séjour d'honneur (1).» Le plus subtil et le plus bizarrement maniéré des versificateurs du XVIe siècle, celui que Marot appelle

> Le bon Crétin aux vers équivoqués,

a rappelé aussi le souvenir de Millet dans sa « Déplora-
« tion sur le trépas de feu Okergam, p. 27 (2). » Enfin le poète Robertet (3) a composé en l'honneur de J. Millet une épitaphe, où il fait parler Calliope en termes qui rappellent, au moins par l'intention, la plus célèbre des

(1) Bibliothèque française de l'abbé Gouget, t. X, p. 273.
(2) Chants royaux, oraisons et aultres petits traités fraictz et composés par feu, de bonne mémoire, maistre Guillaume Crétin (Paris, 1527). — L'abbé Goujet, t. X, p. 363.
(3) Voir l'article *Millet* dans la *Biographie nouvelle.*

Silves de Stace, celle où la même muse déplore le meurtre de Lucain.

> Faulce mort qui tous maux octroie,
> Tu as bien serrée la bouche
> Qui la destruction de Troye
> Mit jadis en si haute couche,
> Et si bien les histoires touche
> Sans rien laisser qui soit de choix.

Jacques Millet mourut à Paris en 1466. Peut-être, après avoir joui de la faveur des princes et des applaudissements populaires, prit-il en dégoût ces jouissances de l'orgueil et voulut-il les expier par la pénitence. On peut, en effet, conclure de la généalogie mentionnée plus haut, qu'il alla passer la fin de sa vie dans le couvent où reposaient les restes de son père et de sa mère. Il aurait fini sa carrière relativement brillante, à la manière de plusieurs grands artistes et surtout de plus d'un poète. Son œuvre principale ne le montra pas indigne de ce titre et autorise ce rapprochement.

Le mystère de la destruction de Troye-la-Grant se divise en quatre journées. Dans la première, Priam redemande aux Grecs sa sœur Hésione, et sur leur refus, autorise un commencement d'hostilités qui aboutit à l'enlèvement d'Hélène. La seconde, qui résume trois chants de l'*Iliade,* représente la mort de Patrocle, l'entrevue d'Hector et d'Andromaque, et la mort d'Hector. Dans la troisième, Achille est fiancé à Polyxène et se sépare des Grecs. Il sort pourtant de son inaction pour tuer Troïlus, et meurt à son tour atteint d'une flèche par Pâris. Enfin, dans la quatrième journée, Penthésilée, reine des Amazones, apporte à Priam un secours inu-

tile. Elle est tuée par Pyrrhus, que la ruse et la trahison introduisent enfin dans la ville de Troie.

Cette disposition, qui n'a sans doute rien de prémédité, offre pourtant une suite régulière et présente un intérêt soutenu. L'événement se prépare dans la première journée par le refus que font les Grecs de rendre Hésione, et la faiblesse qui porte Priam à autoriser le rapt d'Hélène. Dans la seconde journée, les dissentiments des Grecs et les succès d'Hector éloignent le dénouement. La mort de ce héros le rapproche. A l'acte suivant, deux incidents l'ajournent encore, ce sont la défection d'Achille et sa mort. A la quatrième journée, la catastrophe, une dernière fois suspendue par l'intervention de la reine des Amazones, annoncée par le traité que Priam signe à contre-cœur et la reddition d'Hélène, s'accomplit par l'introduction des Grecs dans la ville. Ainsi l'intérêt se concentre autour des quatre événements principaux : le rapt d'Hélène, la mort d'Hector, celle d'Achille et la prise de la ville assiégée.

Au début de la première journée, le roi Priam est assis sur un échafaud qui représente la ville de Troie. Il déplore, dans un monologue, les malheurs de son père, et l'enlèvement de sa sœur Hésione par Télamon. Il convoque tous les grands de son empire, par l'entremise du héraut Macabrun, leur rappelle l'injure dont un songe a réveillé chez lui le souvenir, et les excite à tirer vengeance des Grecs, en stances d'une assez vive allure.

Il ont ma cité ravie
    Et saisie,
Par la force de leurs bras :
Ils ont fait grant vilenie
    Par envie,

Et, vous ne l'ignorez pas.
Ils ont ma sœur en leurs lacs
Par un cas
Villain paillart et infâme..... (Page 6, v°.) (1)

Le conseil se partage. Les belliqueux conseillent la guerre; les pacifiques une réclamation amiable, et leur avis prévaut. Anthénor est chargé de la présenter. Ici, soit que la scène change, soit que l'avant-scène figure la mer, tandis que les différents échafauds représentent des îles et des contrées de la Grèce, Anthénor met à la voile, et son vaisseau va successivement toucher aux bords où habitent Pélée, Télamon, Nestor, Castor et Pollux. Il est partout mal accueilli.

A la demande qu'on lui fait de rendre Hésione, Télamon répond par ce refus bien accentué. :

Vous n'en aurez ni pié ni queue. (Page 10, r°.)

Le vieux Nestor est encore moins patient. Partez, dit-il au député,

Car s'il faut que je vous le die
Deux fois, vous y lairrez la vie. *(Ibid.)*

Priam en recevant ces nouvelles, convoque l'assemblée pour la seconde fois. Tous les assistants se prononcent pour la guerre. Un seul avis reste à prendre, celui du brave Hector. Priam le lui demande presque en suppliant.

Et toi, Hector, mon très cher fils
Mon espérance,
Celluy où j'ai mon confort mis
Et ma fiance? (P. 13, r°.)

(1) Nos citations seront empruntées à l'édition lyonnaise publiée par Denis de Harsy, en 1544 (in-folio), la seule qui soit imprimée en caractères romains et qui présente une pagination. (Elle n'offre qu'un seul chiffre pour le recto et le verso de chaque feuille.)

Mais *sa fiance* est trompée, s'il espérait un vengeur: Hector seul conseille le maintien de la paix. N'y a-t-il pas dans ce choix une intention dramatique et un remarquable trait d'observation morale? Les raisons d'Hector sont tirées de l'intérêt politique; il craint d'attirer la ruine sur son pays, et aussi, d'un motif assez vulgaire : Hésione n'est plus d'âge à trouver un mari parmi les Troyens; dès lors, à quoi bon la délivrer?

> Je dis qu'Exione n'est pas
> Pour le présent de si grand prix,
> Qu'il nous faille, pour un tel cas,
> Pour elle nous mettre en péril.
> Elle a cinquante ans accomplis :
> Si est près de son finement ;
> Pourquoi nous serions bien repris
> De prendre pour elle tourment. (P. 13, v°.)

Pâris se lève à son tour et raconte un songe; il dormait fatigué de la chasse, non pas sur le mont Ida, mais dans l'Inde mineure (tel est le nom que l'auteur, trompé sans doute par un texte mal déchiffré, donne partout au royaume de Phrygie). Trois déesses lui sont apparues. Vénus a promis de l'unir à la plus belle des Grecques. Il faut l'aller conquérir et ce sera le moyen de punir, suivant la loi du talion, les ravisseurs d'Hésione. Ni les tardives protestations d'Hélénus, ni les pressentiments d'Hécube n'ont plus d'influence que les conseils d'Hector; les hostilités sont engagées sous la conduite de Pâris, et commencent par une descente à Cytharée. Là, dans un temple de Vénus où il va prier, un livre à la main, il rencontre Hélène dont la vue le décide à tenter un enlèvement qui, de la part d'Hélène, rencontre peu de résistance. Il est curieux de voir le portrait de cette beauté fameuse tracé par un étudiant du XVe siècle.

Elle a les cheveux reluisans
Et tout de fil d'or galoppés,
Et deux lacs qui sont bien duisans
Par quoi ils sont enveloppés ;
Le front plain, sans rugosités.
Aussi clair comme vif argent.
Et les deux tempes des costés
Composées moult proprement.
Elle a les sourcils gracieux ;
Ils sont velus moyennement :
Je crois certes que c'est la mieulx
Faicte dessoubs le firmament. (P. 19, r°.)

Pâris, tout en admirant Hélène qui le lui rend bien, songe à des avantage plus solides. Il fait porter sur ses vaisseaux les joyaux du palais et les richesses du temple, où il n'épargne « *ni clercs ni prêtres* » (page 21 r°). Deiphobe le seconde vigoureusement et met la main « *à saintes et à saints* » (page 21, v°). Le retour s'opère sans dommage. Le vieux Priam reçoit galamment la prisonnière, et lui fait les honneurs de sa ville et de son château qui ressemble au palais d'Armide, flanqué toutefois de tourelles et de donjons. Pendant que cette scène se passe du côté troyen, Ménélas se désole du côté grec, et son frère envoie convoquer les rois leurs alliés. Par un trait naturel et bien observé, le vieux Nestor est le plus résolu. Il est vrai qu'il n'estime pas les jeunes gens.

Plus sont douillets que chapons mis en mue. (P. 35, v°.)

Retournez à votre maître, dit-il à l'envoyé d'Agamennon,

Je lui menrai foison d'artillerie
Becs de faucon, dars, haches et espées,
Lances, poignars, jusarmes et cognées. (P. 30. v°.)

Puis il arme son fils Archilogus et lui confère l'ordre de chevalerie. Des instructions paternelles celui-ci retient surtout qu'il faut se bien battre.

Et si ai bonne intention
De persécuter asprement
Mes ennemis sans fiction.
Car, Dieu merci, je me sens tel
Et de si forte corpulence
Que je ne crains homme mortel,
A frapper d'espée ou de lance. (P. 31, v°.)

Tous les chefs convoqués se mettent en route et se croisent ou se rencontrent sur le chemin de Cytharée, dans un curieux pêle-mêle d'écus, d'étendards et de bannières armoriées qui signalent l'approche de chaque groupe de combattants. On dirait cette armée imaginaire que décrit Don Quichotte, au grand ébahissement de son écuyer. C'est le même fouillis amusant et la même facilité d'invention. On arrive; Agamemnon reçoit le commandement suprême; Achille est envoyé à Délos pour consulter l'oracle, et rapporte de ce voyage une fatigue qui, correspondant à celle des spectateurs, l'engage à donner, en termes à double entente, le signal usité de la séparation.

Nous avons eu moult grand travail
Sur la mer, pour ce je conseille
Que chacun un petit sommeille
Pour cette nuit, et pour demain
Au point du jour, droit au serain
Adviserons à notre affaire.

AGAMEMNON.

C'est bien dit, veuillez vous retraire.

La seconde journée commence par des conseils, des sommations et des passes d'armes. La lutte s'annonce

assez vive pour que les Troyens nomment un général en chef. Hector accepte ce titre avec répugnance et engage Pâris à bien faire pour réparer ses fautes. Celui-ci s'excuse en alléguant la puissance de l'Amour et de ses trois flèches, nommées « *gracieux regard, souvenance et mélancolie.* » Hector ne répond point à ces fadeurs : il est tout à son devoir.

> Toutefois pour sauver l'honneur
> De vous deux, et la seigneurie
> De mon père et mon vray seigneur.
> J'y mettrai mon corps et ma vie.....

Puis il s'incline devant son père. « Va » lui dit le vieillard,

> Et au partir de ce pays
> Te soit ma bénission donnée

Hector répond :

> Très cher syre, je vous mercie,
> Ma force en sera augmentée.

Et il va livrer bataille « sur la prée » en avant des murs. Achille blessé par lui se substitue Patrocle. « Gardez-vous bien, » lui dit-il,

> Car si mal vous y advenait
> Je serais aussi doloreux
> Comme si la mort me prenait.

Inutile précaution ! Hector le tue, en ajoutant, avec la cruelle ironie d'un guerrier de l'*Iliade,* que désormais il n'a plus besoin de médecin :

> Et si n'a plus métier de mire. (P. 70, v°.)

Puis il délivre deux de ses frères engagés dans la mêlée, et ne peut s'empêcher d'adresser d'affectueux reproches

au plus jeune, Troïlus, à celui dont Priam avait dit, en pleurant :

> Il est si blanc et si vermeil
> Comme une rose au mois de may.

Il le conjure donc de s'épargner pour son père, et le jeune homme lui promet de ne plus combattre qu'à ses côtés. Hector fait plier les Grecs, Ulysse et Diomède s'épouvantent, et par de violents efforts rétablissent le combat. Après ces alternatives, les deux partis épuisés s'accordent réciproquement une suspension d'armes. Les Troyens rapportent leurs morts, et Cassandre les poursuit de prophéties tellement sinistres que Priam la fait mettre en prison. Les Grecs, de leur côté, maudissent l'homicide Hector et avisent au moyen de s'en défaire. Certes, si la littérature est l'expression de la société, à moins que le malin étudiant n'ait voulu se moquer ici des héros de la chevalerie, il faut croire que leur loyauté proverbiale offrait de graves intermittences. Agamemnon pense

> Qu'on doit indifféremment
> User contre son ennemi
> De tout, soit droit, soit autrement,
> Puisqu'il est de guerre adverti. (P. 74, v°.)

Ainsi parle Diomède :

> Sire, sire, vous dites bien :
> Cautèle n'est point trahison.

Il propose de mander Hector

> Sous quelque signe d'accordance,

Mais on mettra sur son passage une centaine d'hommes embusqués qui le tueront *par hasard :*

. . . A donc couvrirons notre tort.
Disant que n'en aurons rien sceu.

Le pauvre Millet anticipe; les choses se passaient ainsi dans l'antichambre d'Henri III, plutôt, ce semble, que dans le siècle de Dunois et de Talbot. Ajax va plus loin, il propose de trouver un homme, un *bravo,* capable d'expédier Hector,

Pour quelqu'argent qu'on lui donroit.

Nestor proteste :

La Grèce en serait diffamée
Jusques à perpétuauté. (P. 74, v°.)

Le conseil adopte enfin l'avis de tuer Hector, sans qu'il y ait trahison ; Achille est chargé de la besogne. On verra comment il la comprend.

Cependant Hector, après un combat dont les épisodes sont habilement variés, profite d'une trève pour venir visiter le camp ennemi ; il veut

Congnoistre la courtoisie
Des Grecs et leur bégnin parler. (P. 81, v°.)

On a pu juger de cette courtoisie, ils n'ont guère plus le parler bénin. Hector et Achille se bravent, et le premier propose à l'autre de finir la guerre par un duel qui décidera de la possession de la Troade. Cette offre est transmise au conseil où les sages la repoussent : on accorde seulement un échange de prisonniers. Calchas qui, averti par son art des malheurs des Troyens, les a quittés pour embrasser le parti des Grecs, saisit cette occasion de réclamer sa fille Briséida demeurée dans Troie. Priam y consent avec une répugnance que son fils Troïlus partage à plus forte raison, et dont il s'explique

ingénuement dans le couplet gracieux, quoique maniéré, où il s'adresse à Briséida absente. Quand j'étais en guerre, dit-il, et que je pensais à vous,

> Toute ma force me doublait,

et il se dédouble lui-même.

> Le cœur de moi pour vous se part.
> Si demourra mon pauvre corps
> Tout seul, et vous aurez le cœur
> Qui me dira vos desconforts
> Comme messaigier de douleur. (P. 85, v°.)

C'est, à peu de chose près, le subtil et touchant langage qu'on a prêté à Marie Stuart, quand son vaisseau quitte la terre de France, où elle laisse une moitié d'elle-même comme souvenir de l'autre.

Puis Troïlus court au combat et, pour comble de malheur, Diomède qui le remplace déjà dans le cœur de Briséida, comme il a pu s'en convaincre en assistant à l'échange des prisonniers, Diomède lui fait tomber son épée des mains et envoie ce trophée à la jeune fille. On voit que notre auteur ne se pique point de romanesque. Un écrivain moderne eût donné sans doute à la fille de Calchas un cœur moins prompt au changement, et n'eût pas manqué de faire battre Diomède, le soldat expérimenté, par le jeune Troïle, fort de son amour et de ses regrets. Millet, moins poétique, est peut-être plus vrai.

Le combat a été engagé cette fois sous les ordres de Pâris, car Hector a été retenu dans les murs de Troie par les supplications d'Andromaque. En rencontrant cette situation dans le poème de Millet, on se demande s'il connaissait l'*Iliade,* ou si les souvenirs de la guerre de Troie n'étaient arrivés jusqu'à lui que défigurés dans

la chronique du faux Darès, et l'œuvre du trouvère Benoît de Sainte-Marthe. S'il ne la connaissait pas, il a le mérite de s'être rencontré avec le père de la poésie dans une commune inspiration. S'il la connaissait, l'entreprise était téméraire, mais cette témérité n'a pas été complétement malheureuse. Sans doute, nous n'espérons pas trouver ici un équivalent, même amoindri, des grandes beautés de l'*Iliade*. Nous n'y chercherons pas la reproduction de cette scène sublime, où les plus purs sentiments se personnifient dans les deux types les plus parfaits d'amour conjugal que l'antiquité nous présente, scène admirable de tendresse virile, de douleur étouffée du còté d'Hector, et d'autre part, embellie par tout ce qu'ont de plus délicat l'amour, la pudeur et la soumission. Elle a tenté le génie de Racine, mais il n'a point osé engager la lutte. Il s'est contenté d'une imitation discrète et lointaine, on pourrait dire d'une allusion respectueuse au génie d'Homère. L'ignorance a rendu Millet plus hardi, mais cette hardiesse n'a pas eu un trop mauvais succès. Son Hector est un chevalier du XV[e] siècle dont le langage, à cela près, n'est pas indigne du nom qu'il porte.

Ma femme ma mye et ma sœur
Ne veuillez en vos songes croire,
Mais veuillez oster votre cœur
D'iceux, sans en avoir mémoire,
Car je m'attens d'avoir victoire
Des Grecs, par force et puissance.
Si en auray à tousiours gloire,
Tant en sera de remembrance.
Mais, pour Dieu ! ne me parlez plus
De demeurer, ma doulce amye,
Mais veuillez penser au surplus
A vos enfants, je vous en prie.

Car certes, je ne faudray mye,
Aujourd'hui, d'aller à l'estour.
Je ferai belle reverdie
Aux Grecs, et tout pour votre amour.

Andromaque se jette à genoux et lui répond :

Hélas ! au nom de très hautx dieux
Mon doux seigneur demeurez cy ;
Veuillez m'en croyre pour le mieulx,
Mon ami, je vous crye mercy.
Hélas ! vous voulez [donc] ainsi,
Vous allé mettre à l'adventure ?
Car ce songe que je vous dis
Vient d'enseignement de nature ;
Et sur toute l'amour qu'avez
A vos enfans, et sur la foy
Et sur l'honneur que vous devez
A votre père et à moy....
Sur toutes riens que plus aymez,
Sur nos dieux et sur notre loy,
Je vous requiers que demeurez.

HECTOR

Andromaque ! or nous laissez,
Certes je ne demourray mye.

ANDROMAQUE.

Vous mourrez donc ; je vous affie :
Si vous ne croyez ma parole.

HECTOR.

Paix, paix, vos estes toute folle ;
Gardez-vous de m'en plus parler.

ANDROMAQUE.

Par ma foy, je m'en veux aller
A votre père, pour lui dire..... (P. 88, v°.)

Hector pour toute réponse donne cet ordre à son héraut,

Erupius, veuillez entendre
A faire trompettes sonner.

Andromaque en appelle en effet à Priam, qui accourt pour interposer son autorité.

> Mon beau fils, je te fais défense
> Que tu ne partes d'aujourd'hui.....
> Je suis ton père et ton roy
> Et je t'en prie. (P. 89, v°.)

Hector cède à cette injonction, où la volonté du roi le couvre si heureusement des désirs suppliants du père. On le voit : si J. Millet reste au-dessous d'Homère de toute la distance qui sépare la plus féconde et la plus imposante imagination d'un talent sans expérience trahi par une langue informe, il s'en rapproche par le naturel comme par la sincérité de l'émotion. Remarquons aussi le changement des rôles. L'Andromaque d'Homère se montre d'abord pressante, elle argumente, elle insiste, elle exige presque; puis elle cède, pleure, se tait et retourne à son travail, avec la mort dans l'âme; c'est l'épouse antique. L'Andromaque de Millet pleure d'abord et se met à genoux, puis elle se relève, elle presse, elle agit, elle trouve un auxiliaire, elle triomphe par l'empire acquis à sa tendresse, et les saintes lois de l'égalité conjugale : c'est l'épouse moderne.

Hector tient sa promesse jusqu'au moment où l'on rapporte dans la ville le cadavre de son frère Margariton. A cette vue, promesse et pressentiments sont oubliés; il court au champ de bataille, blesse Achille, tue Prothénor, et lui lance, en le frappant, cette invective qui trahit par sa violence la blessure dont son cœur saigne :

> Tien ce coup, et va en enfer,
> Avecque les âmes damnées
> Qui ont été mortes par fer,
> Par leurs œuvres désordonnées. (P. 92. v°.)

Fatigué de la lutte, il s'arrête, pose à terre son casque, délace son armure et s'assied. Le brave Achille reparaît alors, s'avance tout doucement par derrière, en disant :

Si le puis frapper sans demeure,
Tandis qu'il ne s'en aperçoit,
Or serai vengé en son endroit, (P. 92, v°.)

et il lui enfonce sa lance dans le dos : c'est ainsi qu'il a compris et qu'il exécute la consigne des Grecs. On rapporte Hector dans la ville; les larmes de ses sœurs Cassandre et Polyxène préludent aux lamentations d'Hécube et de Priam. Mettre aux prises avec le génie d'Homère notre naïf poète essayant de peindre à son tour ces grandes douleurs, serait accabler l'un, sans profit pour la gloire de l'autre. Pourtant, à défaut de cette passion éloquente, de cette majesté dans la douleur, de ce grand naturel qui s'allie chez Homère, « aux douceurs souveraines » du plus beau des langages, on trouve chez l'auteur du mystère de Troie un mérite essentiel ici : celui de la simplicité qui prête un accent pathétique à ces gémissements paternels.

Mon fils Hector, j'aymasse mieulx
Que le sort de cette adventure
Fust venu sur moi que suis vieulx,
Et qui ai accompli nature.
Las! fortune, tu m'es trop dure
D'avoir fait mon doulz fils morir!...
Hélas! mon fils quand je souloye
Vous voir armer devant mes yeux,
Certainement je ne craignoye
Homme qui fût dessoubs les cieux!...
Ah! Pâris, Pâris, ta jeunesse
M'est icy en droit bien vendue,
Quand tu me fais, en ma vieillesse,
Telle douleur estre rendue!

Las! mon cœur d'angoisse tressue!...
Ha! Hécube, ma doulce amie,
Regardez ici votre enfant,
C'était le soutien de nostre vie
Et c'est notre deuil maintenant!
Or il était le plus puissant
Le plus parfait et le plus saige,
Le plus preux et le plus duisant
Qui oncques naquit de son âge.
Las! mon cœur ne peut endurer
Qu'il se parte d'entre nos bras,
Car s'il me le convient laisser
Bien puis dire : adieu, mon soulas!...
Certes la bouche ne dy pas
Le mal dont mon cœur est transy. (P. 93, r°.)

Hécube prend sa place et continue le chant funèbre :

Ha! Dieu, que mon cœur a de peine,
De voir mon fils que tant j'aimoye
Mort devant moy, or suis certaine
Que jamais n'aurai au cœur joie.
Hélas! hélas! et je vouldroye
Que la mort me vint engloutir;
Car certe délivrée seroye
Du grief mal qu'il me faut sentir ;
Las! pourquoi vous ay-je porté,
Mon doulx ami, dedans mes flancs!
Las! pourquoi vous ai-je allaité
Et nourri en vos premiers ans?
Haulz Dieux, qui estes tout puissans.
Veuillez moy envoyer la mort,
Car mes déplaisirs sont si grands
Que je ne puis avoir comfort.

A ces éclats de douleur succède une plainte étouffée; la voix baisse et semble murmurer à l'oreille d'un enfant endormi :

Je te baise, mon doulx enfant.
Et jamais ne te baiseray.

Je te baise pour maintenant,
Car jamais ne te reverray.
. . . .
Ha! Grecs, pouvez-vous bien dire
Que Troie est vôtre à ce coup-cy.
Nul ne vous pourrait contredire
Puisque Hector est mort ainsi. (P. 93, v°.)

Pâris s'approche et veut la consoler par une banale réflexion sur l'inutilité des larmes; mais la mère irritée le repousse :

Ha! Pâris laisse-moi en paix :
Le regard de toy mon cœur serre.
Malheureux! c'est par tes beaux faits
Que nous sommes en cette guerre.
Il te fallait bien aller querre
La mort de ton frère si loing!
Las! je me meurs, ouvre toi, terre,
Et me secours à ce besoin! *(Ibid.)*

Mais on vient séparer Hécube de ce fils que le tombeau réclame, elle laisse échapper un dernier cri d'angoisse (1) :

Hélas! mon doux fils, mon doux fils!
Je ne puis te laisser aller. *(Ibid.)*

Pensée et mouvement d'une vérité remarquable! Ce moment de la séparation complète, quand, après avoir

(1) Dans une autre pièce, Hécube se laisse également tomber à terre, et dit à ses compagnes de misère qui veulent la relever : « Laissez-moi, vos soins me sont à charge ; laissez-moi prosternée « sur la terre, c'est l'état qui convient à mes maux. O dieux! mais « c'est en vain que je les invoque ces dieux trop lents à me secou- « rir. — Ah malheureuse! que de revers l'amour d'une seule femme « a-t-il attirés sur moi! » Ne sont-ce pas en substance les mêmes pensées, le même reproche à Pâris, les mêmes prières aux dieux, le même appel au repos de la tombe? Et qui parle ainsi ; qui a procuré par avance à J. Millet l'honneur de ce rapprochement? C'est Euripide, « le plus tragique des poètes. »

perdu le père ou l'enfant, on perd encore son cadavre, n'arrache-t-il pas, en effet, ces gémissements? Le laisser ravir, le livrer à la terre, cela paraît impossible, à une mère surtout.

Cette journée se termine par une scène bien différente, qui indique chez l'auteur une science des contrastes dont nous rencontrerons plus loin d'autres preuves. C'est une véritable comédie politique où Agamemnon, comme un ministre à qui échappe une majorité capricieuse, se voit poussé tout doucement hors du rang suprême. Il s'exécute de bonne grâce; il a même assez de philosophie pour se plaindre des embarras du pouvoir :

> Si mets en vos mains de rechief
> Cet honneur qui est plus grief
> A porter qu'il n'est délectable. (P. 97, r°.)

Palamède a signalé les abus du commandement concentré dans une seule main, et il l'accepte immédiatement : manœuvre digne d'un chef de parti qui monte au pouvoir par les voies obliques d'une opposition intéressée. Il use aussitôt du sien pour signer une trêve et réclamer les morts. La vue de ses députés, des Grecs meurtriers de son fils, arrache un nouveau gémissement à Priam :

> Ha! Grecs, certes, quand je vous voy
> A peu que le cœur ne me faut. (P. 98, v°.)

Il accorde pourtant la trêve et l'on se sépare pour aller manger et dormir.

Dans la journée suivante, l'intérêt se modifie. Aux batailles épiques, aux longues harangues qui les précèdent, aux bravades héroïques, aux belliqueux défis succèdent des scènes tour à tour empreintes d'un carac-

tère comique très remarquable, et d'une couleur lugubrement tragique. Au début de cette journée, le meurtrier d'Hector profite de la trève (moyen trop commode et souvent répété de créer des situations), pour aller visiter le tombeau de sa victime. Les parentes d'Hector s'y sont rendues pour prier. Achille remarque Polyxène, fille de Priam ; il passe, repasse et fait tout pour attirer l'attention des dames. Polyxène, sans le regarder, le voit pourtant; aussi, quand le héros grec fait demander sa main, quand Hécube et Priam, après avoir repoussé le meurtrier d'Hector, accueillent sa demande comme un moyen d'alléger les maux de cette horrible guerre, Polyxène ne témoigne qu'une surprise convenable, et proteste de son obéissance passive aux volontés de ses parents.

En cédant toutefois, elle laisse échapper un mot de regret, suprême hommage à la mémoire d'Hector :

> Ah ! si mon frère le savait !

Achille promet, en retour, d'épargner les Troyens et de séparer sa cause de celle des Grecs. Il oppose à leurs prières une feinte insouciance.

> Il m'est advis, quand on est bien,
> Que c'est raison de s'y tenir.

En vain Palamède insiste : il consent seulement à lui prêter le secours de ses Myrmidons. La lutte recommence donc, équilibrée par l'absence ou la mort des deux principaux adversaires et nous ramène aux émotions de l'ordre tragique. Priam qui a retrouvé son énergie d'autrefois, s'arme pour venger son fils et promène partout la mort; le jeune Troïlus l'imite et lance aux

Grecs la menace et le défi : il apostrophe ainsi Diomède :

Par tous les dieux en qui je crois,
Je vous poursuivrai de si près,
Que mourir vous faudra par moi.

Priam de son côté s'élance au secours de son autre fils Déiphobe et le voit tomber sous ses yeux, mortellement frappé par la main de Palamède : comme le Priam de Virgile, mais avec plus de vigueur effective et moins d'emportement désespéré, il provoque, en ces termes, le meurtrier :

Palamédès
Qui avez tué mon enfant,
Saillez ici, tirez-vous près
Et si me venez au devant.
Car j'accompliray maintenant
Sur vous ma mortelle pensée.
Venez, traître, venez avant.
Si aurez contre moi meslée.

Palamède lui répond à peu près comme, dans Corneille, le comte de Gormas répond au jeune Rodrigue, dont il dédaigne et ménage la faiblesse :

Vieillard, je vous conseilleroie
Que vous alissiez à l'hôtel,
Car jà mal je ne vous ferois,
Pour l'amour que je vous vois tel.
Je suis votre ennemi mortel,
Mais votre piteuse vieillesse
Me fait avoir le cœur itel,
Car je vous vois en grand tristesse.
Combien que ne refuse mie
L'assaut, si vous le demandez.
A vous irai, je vous affie.
Or, sus! tost. Or vous desfendez.
Si tantost vous ne vous rendez
A moi, vous y lairrez la vie ;

Et si mes coups vous attendez,
Certes, vous n'eschapperez mie.

Priam, en véritable héros d'Homère, ne laisse pas tomber l'insulte : il riposte de manière à trahir, avec l'intensité de sa douleur, le surcroît d'énergie qu'il y puise, et à troubler l'adversaire par la confiance et l'ardeur dont il se montre transporté.

Vassal, vous avez fait outrage
D'avoir mon enfant mis à mort.
Mais je vengerai mon dommage
Et l'ire de mon desconfort.
....
Au nom des dieux, je vous défie
Qui me doivent par leur puissance
Donner la force qu'en ma vie,
De vous je puisse avoir vengeance.
S'en vous y a point quelque défense.
Ci vous défendez hardiment.
Car votre mort, pour mon offense,
Aurai en tribut maintenant.

Ce tribut, il l'obtient. Fort de sa douleur, et de cette assistance des dieux qui doivent, dit-il, concourir à la vengeance paternelle (le Priam de Virgile ne le dit qu'avec l'expression du doute : « *Si qua est cœlo pietas quæ talia curet,* » mais c'est à l'heure où tout est perdu), Priam terrasse Palamède, et Pâris l'achève d'un coup de flèche. Déiphobe est vengé, mais cette vengeance, en calmant le courroux de Priam, ne lui a pas apporté la consolation.

Vienne la mort dorénavant ;
Voici le second de mes fils
Qui est mort...

Le troisième, le quatrième vont mourir à leur tour, mais le pathétique, au lieu de s'épuiser, va se renouveler

par le choix des circonstances, et la variété des nuances que l'auteur a su introduire dans l'expression d'un même sentiment. Il amène d'abord en scène Troïlus, cet enfant chéri, qui dès le début de la pièce n'a cessé d'inspirer à son père et à son frère aîné de si touchantes appréhensions. Ce type du courage malheureux, allégué par Sénèque comme un argument en faveur de la mort prématurée, cet héroïque enfant, dont Virgile a consacré le souvenir, et retracé sous le portique du temple de Junon, la triste aventure.

Infelix puer atque impar congressus Achilli.

Troïle veut combattre au premier rang, et demande à son père de lui laisser mener la bataille :

Et si vous plaisait je menroye
La bataille pour confirmer
Ma force. ...

En dépit des avertissements d'Hélénus, Priam consent, et Troïle court au-devant de sa destinée. Achille, il est vrai, refuse encore de prendre part au combat, à toutes les instances de Nestor il fait la sourde oreille.

Vous gagnerez plus à vous taire,
Car vraiement je n'yray mais.

Mais ses soldats plient, son écuyer l'implore, il se décide et reparaît dans la mêlée. Les Myrmidons se rallient, s'emparent de Troïlus, Achille le saisit, lui tranche la tête et traîne à la queue de son cheval le cadavre mutilé de l'enfant. A cette barbarie succède un excès de couardise qu'on ne peut s'expliquer que par le respect d'une tradition appliquée au grand Hector, aux dépens de ses ennemis. Achille est défié par Menon, l'écuyer de Troïle,

et bientôt après battu, bâtonné jusqu'à crier à l'aide. On le délivre de l'agresseur et le héros remarque qu'il était temps de le dégager,

> Car il m'a baillé de tels coups
> Qu'il m'a navré bien durement.

Pâris qui s'est, au contraire, signalé dans le combat, propose une trève et songe à prévenir Priam, tout en atténuant l'effet de l'horrible nouvelle, ébruitée déjà par les lamentations de Cassandre. Elle arrive bientôt au malheureux père, et sa fureur éclate dans une tirade où le mouvement de la phrase et les rimes redoublées se prêtent parfaitement à l'expression du désespoir :

> Par l'âme de mon père, j'en aurait vengement.
> Car de ma propre dextre morront cruellement
> Des Grecs plus de dix mille, si je vis longuement !
> Apportez-moi, barons, tost et hastivement
> Mon harnois devant moy, si m'armez prestement.
> (P. 121, v°.)

En apprenant la déloyauté d'Achille, Hécube et Priam, l'âme aigrie par le malheur, recourent à la trahison. Achille appelé à une entrevue tombe sous la flèche de Pâris. Pâris, implacable dans la vengeance, ordonne de jeter aux chiens les corps d'Achille et d'Archilogus. Une voix proteste et s'y oppose : c'est celle d'Hélène, à qui l'auteur a donné, sans doute en haine de la tradition commune, trop favorable aux Grecs, le monopole des sentiments généreux.

> Mon cher Seigneur, je vous supplie
> Que vous veuillez, en la faveur
> De la terre où je fus nourrie,
> Amollir un peu votre cœur ;
> Car j'aurais très grande douleur

Si ainsi cruellement voyais
Traiter mes parents en fureur (1).

Devenu le dernier espoir des Troyens et investi du commandement en chef, Pâris va donner l'assaut au camp des Grecs, mais il se sent perdu d'avance, et répond à une question d'Anthénor, étonné de sa pâleur :

Non, Sire, mais je ne puis avoir
Telle couleur qu'auparavant.
Et quand je pense maintenant
A Hector et Troïlus,
Qui solaient aller devant,
J'ai tel deuil que je n'en puis plus.

Pourtant il fait bonne contenance, et tandis que l'ombre de ses frères assiége son âme de pressentiments sinistres, du geste et de la voix il lance les Troyens à l'assaut de la muraille opposée.

Or sus Troyens, frappez dedans,
Ils sont nostres à cette fois.
Ils mourront tous, comme j'entends.
Dedans, dedans, à mort Grégeois.
Tuez tout. Mais à haute voix
Criez pour les espovanter.
A ce coup-cy, comme je crois,
Les pourrons-nous bientôt mater.

Ajax n'est ni moins résolu, ni moins prompt à la défense :

(1) Un peu plus loin, Hélène se lamentant sur le cadavre de Pâris. termine sa plainte par ces réflexions que relève un remarquable sentiment d'humilité :

Ha ! Pâris, il vous voulsist mieux
Que m'eussiez en la mer jetée.
Bien dois maudire mon visage
Et moi-même quand j'aperçois
En ce point, mourir par oultraige,
Pour m'amour, un tel fils de roy.

O Grecs, prenez ferme courage ;
Résistez à leur trahison.
Encore avons-nous l'advantage
Quand sommes en notre maison.
Je m'en vais contre eux de randon.
Sans prendre armes ne harnois,
Fors seulement qu'un jaseron.

Dignes l'un de l'autre, les deux adversaires se frappent mutuellement. Atteint au cœur par la flèche de Pâris, Ajax rassemble ses forces et lui porte le coup mortel; il meurt sur le cadavre de son ennemi, et le poète met sur ses lèvres expirantes des paroles dignes de Virgile :

Je requiers au dieu immortel
Qu'il ait pitié de mes enfants.
Et du premier qui est si bel
Et qui n'a pas encore dix ans.

Cependant le corps de Pâris est ramené à Troie, et la douleur qui semblait épuisée se réveille plus vive que jamais dans le cœur de ses parents. On le préfère à tous les enfants déjà perdus. On oublie tout, on lui pardonne tout, à cause de sa beauté. Ainsi parle Hécube, ainsi Priam :

Ha! faulx dieux, je vous renie !
Je vois bien que vous mettez peine
A me faire perdre la vie.....
Hector est mort ; j'ay pris en gré,
En dissimulant doucement.
Déiphobus y fut navré·
Et en mourut finalement.
Troïlus a traîtreusement
Eté tué par grand rudesse ;
J'ai tout porté patiemment,
Tant qu'il est possible à vieillesse.
Mais la grand'beauté de Pâris

Me faisait le cœur réjouir.....
Ses deux joues qui proprement
Semblaient deux roses vermeilles
Sont pâles et présentement
Décolorées à merveilles.

Hécube, à son tour, pleure cet enfant préféré, et fait entendre sur son cadavre un langage désolé. M. Sainte-Beuve remarque, à la louange d'un poète antique, que ce langage dénote une grande connaissance du cœur humain. « Les mères, dit-il, ont parfois un faible singu« lier pour ceux de leurs enfants qui sont les aimables « fléaux des familles. Cet homme, que personne, ce « semble, ne devrait regretter, ce Pâris de malheur, brise « donc en mourant le cœur de sa mère (1) ! » L'éloge donné ici à Quintus de Smyrne, s'applique de droit à notre Millet. Ajoutons cependant qu'en donnant aux deux époux la même faiblesse et les mêmes regrets, il dépasse la mesure, comme en général les écrivains de son temps qui, en matière de sentiment, ne savent pas choisir, et ont plutôt la note accentuée que la nuance exacte.

La troisième journée finit par une double délibération des Grecs et des Troyens qui, de part et d'autre, cherchent à se procurer d'utiles alliés. La quatrième commence par les ambassades envoyées dans ce but d'une part à Pyrrhus, de l'autre à Penthésilée, reine des Amazones. Ménélas, comme le plus intéressé de tous, va chercher Pyrrhus à la cour de Lycomède, roi de Scyros. Celui-ci ne se sépare point sans regret de son pupille, et suivant l'usage des éducateurs, chez qui la tendresse excuse quelques redites, il résume ses leçons dans un dernier enseignement.

(1) Sainte-Beuve, *Etudes sur Virgile*, p. 132.

Vous estes plaisant jouvenceau ;
En vous n'ay point faute trouvée.
Mais pour Dieu, si vous estes beau,
N'ayez orgueilleuse pensée. (P. 140, v°.)

Le vieillard comprend, dans ces derniers avis, les règles de la vie domestique et de l'honneur militaire ; il semble que l'auteur ait en vue la double catastrophe qui ouvre et ferme la carrière de Pyrrhus, c'est-à-dire le meurtre de Priam, et sa propre mort à Delphes.

Si vous prenez un prince ou roi,
Pensez-y bien, comment qu'il soit.... .
Soyez doux, courtois et traictis. *(Ibid.)*

Il se vante avec raison des résultats d'une éducation, dont le corps n'a pas moins profité que l'esprit.

Vous avez esté avec moy
Bien par l'espace de dix ans ;
Si ont bien pu, comme je croy,
Vos membres devenir puissants :
Car toujours avez eu beau temps
Et bien loisir de vous esbattre. *(Ibid.)*

Il renferme enfin la substance et la conclusion de son discours dans ces excellentes maximes :

La racine de tout honneur
Est sens avec [que] diligence,
Et le tronc de tout deshonneur
Est lâcheté et ignorance. (P. 140, v°.)

La scène se termine par la remise accoutumée des gages de souvenir, accompagnée de ce touchant adieu :

Je suis vieillard, mon bel ami :
J'ai la barbe blanche et chenue.
Vous n'estes que né à demi ;
Si avez chair blanche et tissue.
Teste blonde et chevelue.

Mais pensez qu'il vous faut venir
A vieillesse rude et chenue,
Ou à par fin jeune mourir.....
Je vous donne au département
Ce baudrier qui est esmaillé
A l'environ d'or et d'argent.
Et de pierres entre-taillé,
Tout d'images esparpillé;
Et vous souviègne bonnement
Qu'un vieillard à vous l'a donné
Qui vous aime bien tendrement. *(Ibid.)*

Que de classiques souvenirs éveillent ces gracieux couplets! S'il est permis de comparer cette simplicité, qui est le dernier effort du goût et du génie, aux grâces naïves de l'inexpérience, on nous pardonnera de rappeler, à propos de cette scène, le vieillard de Virgile et celui de La Fontaine, ou d'y chercher un écho de la voix d'Horace, mêlant une pensée triste aux appels du plaisir. Elle offre surtout une analogie frappante avec les conseils qu'Arcésias adresse à son petit-fils Télémaque, en lui montrant, sous des images d'une beauté antique, la brièveté de la vie. Si donc J. Millet a trouvé dans une certaine monotonie l'écueil inévitable de son sujet, il a racheté en partie ce défaut par la flexibilité d'imagination qui lui permet de traiter à son tour une des plus grandes scènes de l'*Iliade,* d'imiter Virgile dans ses inventions les plus pathétiques, de se rencontrer avec Horace, La Fontaine et Fénelon, dans l'expression d'une pensée austère adoucie par de riantes images, et enfin, comme nous le verrons tout à l'heure, d'atteindre parfois à ce piquant de l'expression, à cette justesse de l'observation morale qui caractérise la haute comédie.

Nous avons rappelé les jouvenceaux de La Fontaine, Pyrrhus est plus modeste et se connaît mieux. Il promet

à son père nourricier de le secourir au besoin, fût-il à deux cents lieues de distance, en laissant là toute besogne, et lui demande excuse pour le passé.

Et me pardonnez ma simplesse,
En supportant toute jeunesse
Si j'ai failli aucunément.

Conduit à Troie le jeune homme admire la grandeur de cette ville, mais il se rappelle aussitôt que son père y est mort. Ajax l'accueille comme ferait un vieux chevalier brave et courtois, à l'arrivée d'un jeune page d'un grand avenir.

Pyrrhus, Pyrrhus, Dieu vous dont joie.
Vous soyez le très bien venu.
Il me tarde que je vous voye
Tout armé et de fer vêtu.
Car vous me semblez bien membru,
Fort et puissant, et de bon âge
Vous debvriez avoir grand vertu
Pour faire aucun bon vaisselage.

Nestor n'est pas moins satisfait. En digne fils d'Achille, Pyrrhus entendant Ménélas parler d'une sommation nouvelle avant le combat s'est indigné de ce délai : le vieux Nestor applaudit.

Enfant, c'est bien dit : par ma barbe,
Vous parlez vertueusement.

Au XV siècle, comme au temps d'Homère, cette vertu consistait à se bien battre et à s'en vanter. Si la langue et les mœurs diffèrent d'une époque à l'autre, l'esprit est le même. Aussi, bien que les souvenirs de l'*Iliade* se trouvent constamment mêlés, dans notre mystère, à ceux du Moyen-Age, les héros antiques n'y paraissent pas défigurés. Le travestissement y produit un amusant

anachronisme sans jamais tourner en parodie, et les portraits conservent une fidélité relative.

Pendant que Pyrrhus s'éloigne, Penthélisée, sur l'échafaud qui représente son royaume (1), convoque et harangue les Amazones ses compagnes. Ses conseils qui n'ont rien que de viril, respirent l'ardeur et même la furie de la guerre.

> Frappez fort d'estoc et de taille,
> N'espargnez haubergeon ni maille;
> Ne laissez boyaux ni ventraille, etc. (P. 141, v°.)

En revanche elle exprime à l'endroit d'Hector (2) des sentiments d'une sympathie trop accusée, et ses compagnes avouent chacune sans embarras une préférence analogue : il est facile d'en conclure la sincérité de leur alliance avec les Troyens qui les accueillent avec empressement. La reine les encourage à bien faire, et dans un discours très animé, leur représente les injures qu'ils ont reçues de la Grèce. Agamemnon, de son côté, se plaint des longueurs du siége, et engage les Grecs à en finir avec une expédition ruineuse. Ménélas voudrait traiter; Pyrrhus s'y oppose énergiquement, et jette son gant à qui soutiendra l'avis contraire. Nestor l'appuie, car il partage les sentiments du fils d'Achille: il a son fils Archilogus à venger. Le combat recommence donc, et c'est avec les expressions les plus injurieuses que les Grecs provoquent Penthésilée. Diomède délivre Ajax fait prisonnier par elle, et l'on se concerte pour l'acca-

(1) « Penthésilée sera à part en un eschaffault *fait en forme de royaume.* » Comment ce résultat peut-il s'obtenir? c'est ce que l'auteur ne dit pas. (*Mystère de la destruction de Troie,* v[e] journée.)

(2) Elle le croit sans doute vivant, ou bien l'auteur a commis une inadvertance.

bler. Agamemnon fait honte à ses barons de leur faiblesse, Pyrrhus et Ménélas apostrophent l'amazone avec fureur ; le premier, blessé par elle, engage ses Myrmidons à lui couper la retraite, et, la voyant cernée par eux, il l'insulte et la tue. Priam pleure cette alliée fidèle et s'étonne de le pouvoir encore :

Pensez que j'ai grand desconfort,
Quand il me faut pleurer si vieulx. (P. 150, r°.)

Il repousse les consolations irritantes d'Hélénus, énumère ses pertes et s'abandonne à son malheur.

Aille comme pourra aller. (P. 150, v°.)

Quatre sages, quatre politiques, Anthénor et Polydamas, Anchise et son fils Enée se lassent d'une lutte qui n'aura d'autres résultats que de retarder, en l'aggravant, une catastrophe inévitable.

Le premier raconte un songe où l'ombre d'Hector a paru justifier d'avance la résolution qu'ils vont prendre. Ici encore, l'auteur s'est évidemment inspiré de Virgile. Comme au second chant de l'*Enéide,* Hector apparaît pâle et défiguré. Cette circonstance s'explique, il est vrai, par le séjour du héros dans le purgatoire, mais d'ailleurs les plus beaux traits du récit de Virgile se retrouvent ici plus ou moins habilement imités. Le « *quantum mutatus* » reparaît dans ces vers :

Las! il était bien autrement
Que quand il apporta victoire
D'Achilles glorieusement. (P. 151, r°.)

Le mot d'Hector à la fois si fier et si simple : « *Si Pergama dextra,* » etc.

Ce bras nous eût sauvés, si nous eussions pu l'être (1),

(1) Traduction du *Songe d'Enée,* par Fontanes, dans le *Génie du Christianisme,* 2e partie, IV, 11.

est également reproduit, et presque mot à mot, dans cet autre passage :

> Voici la dextre redoubtée
> Qui a fait tant de coups d'épée.
> Mais puisqu'elle est au bas boutée,
> De défendre cette contrée
> N'ayez jamais plus d'espérance. (P. 151, v°.)

La conclusion est la même de part et d'autre. L'ombre, dans Virgile, déclare que la lutte est inutile, et qu'Enée doit fuir ; dans Millet, elle déclare que Troie est perdue et qu'il faut se rendre ; on la voit enfin, par un dernier emprunt à la poésie classique, s'échapper et s'évanouir à l'approche d'Anthénor. Voici donc deux épisodes attestant l'érudition de l'auteur et, ce qui vaut mieux, le talent d'emprunter sans plagiat, et de relever l'emprunt par un utile emploi.

Forts de cette approbation véritable ou feinte, les quatre diplomates vont trouver Priam, bien résolus à faire prévaloir leur avis, et à forcer, s'il le faut, la main au vieux roi pour la conclusion de la paix.

> S'il ne la voulait accorder
> Nous sommes bien assez puissants,
> Nous-mêmes pour la demander,
> Car nous sommes tous gouvernants. (P. 152, r°.)

Priam résiste. Comment, dit-il,

> Avez-vous le cœur
> De penser telle cruauté ?

Il demande quatre ou cinq jours pour aviser et prendre conseil. — Prendre conseil! réplique assez durement Enée; le nôtre ne suffit-il pas ? Le vieillard se défend, il s'efforce de maintenir son droit avec toute la modération possible.

Vous-mêmes debvez par raison
Etre bien contents et joyeux,
Si je puis, par quelque façon,
Après le bien trouver le mieux. (P. 153, v°.)

Harcelé d'objections et de reproches, il les accuse à son tour d'être en contradiction avec eux-mêmes. C'est toi, dit-il à l'un, qui repoussais les conseils pacifiques d'Hector : c'est toi, dit-il à l'autre, qui as voulu et secondé l'enlèvement d'Hélène.

Et maintenant après la mort
De tous mes parents et amis,
Vous me donnez pour réconfort,
Faire paix avec mes ennemis.
Hélas! il y a des ans dix,
J'en estoye assez requis
Mais vous tous vouliez le contraire. (P. 154, v°.)

Enfin, poussé à bout par d'injurieuses sommations, il éclate et se prononce en termes remarquables par la vigueur et le sentiment de sa dignité.

Est-ce donc votre sentence
Q'ainsi je dois finer ma vie,
Moy qui ay eu si grand puissance?
Voicy piteuse villenie!...
Taisez-vous, ne m'en parlez plus;
Vous connaistrez que je suis roy:
Allez vous-en de devant moy.

Mais cette colère est le dernier emportement du vieillard, le suprême effort de l'orgueil aux prises avec la nécessité. Il cède, et consent à signer le traité qu'on lui impose, en conservant quelques semblants d'égards qu'il repousse avec un admirable accent de résignation mélancolique.

Ne m'appelez plus votre roi,
Vous ne diriez pas vérité.

Dorénavant appelez moy
Le vieux seigneur deshérité. (P. 158, r°.)

Demeuré seul, il s'accuse de son malheur. N'a-t-il pas fait la fortune de ces infidèles serviteurs et mis en leur main « *le bâton dont ils le battent.* » Ah ! si son fils Hector était là, ils n'oseraient pas « *lever l'œil.* » Mais à défaut d'une meilleure ressource, il essaiera, lui aussi, de la trahison. Les conspirateurs seront appelés à une nouvelle entrevue, et rencontreront l'embuscade disposée par son dernier fils Amphimacus. Ceux-ci éventent le piége; après avoir dressé, dans un écrit authentique et signé, « *l'instrument de la trahison de Troie,* » qu'ils veulent livrer aux Grecs par piété pure, pour satisfaire aux dieux irrités de l'offense faite jadis au temple de Vénus, et aussi pour déférer à l'autorité « des philosophes d'Athènes, » ils arrivent armés et suivis d'une escorte de deux cents hommes. Priam contre-mande l'attaque projetée, remercie ses alliés du dehors, et tolère, sans l'approuver, la capitulation qui se prépare; mais il en a deviné la nature et le but.

Je ne m'y consentiray point.
Faictes en ce que vous vouldrez.
Si vous le faictes en ce point,
Je dis que vous me trahirez. (P. 158, v°.)

Toutefois avant de laisser partir Anthénor pour le camp des Grecs, il lui rappelle à quoi l'honneur l'engage, comme son beau-frère, et comme ami d'Hector.

Cette chose vous soit chargée,
En espoir d'ouvrer loyalement.

Anthénor, « après avoir dîné, » prend le rameau d'olivier qui annonce un parlementaire, et va proposer la

paix. Il a soin de faire valoir le désintéressement des siens. Troie, dit-il, tiendrait encore cent ans ; et il offre la paix que tous les Grecs se montrent disposés à lui accorder, à l'exception de Nestor et de Pyrrhus. La douleur des pertes qu'ils ont faites leur inspire un ressentiment implacable. Anthénor insinue qu'on pourrait s'arranger avec eux pour de l'argent, et enfin demande à s'expliquer en secret sur des articles accessoires que ne comporte pas son mandat officiel. On désigne Ulysse et Diomède pour l'entendre, et le marché s'accomplit. Troie sera prise, à la condition qu'on épargnera la maison d'Enée et celle du plénipotentiaire. De retour à Troie, il adresse à ses concitoyens un discours en trois points où il établit que les Grecs ont pour eux la fortune, la bonne foi et la meilleure cause. L'auditoire convaincu réclame l'exécution du traité. Priam s'y prête, en renouvelant ses avertissements inutiles.

> Voise donc puisqu'ainsi va.
> Et on face bien son devoir.
> Je say bien qu'il en advendra,
> Mais vous ne le voulez savoir. (P. 163, v°.)

Et il ajoute ce beau mot à l'adresse des partisans de la paix à tout prix :

> Soyez citoyens proprement,
> Non pas par conjuration. (P. 163, v°.)

Tous ses alliés s'éloignent alors en lui conseillant la patience, et se déclarent dégagés par son malheur même :

> Ce que ne fait le serviteur,
> L'étranger ne le fera pas.

Chacun d'eux prend congé de lui tour à tour, et ces

adieux alternés forment un refrain lugubre où Priam croit entendre son arrêt de mort :

> Adieu vous dis, trestous ensemble.
> Quand partir vous voy, il me semble
> Que l'âme me saut hors du corps.

Demeuré seul, il se déclare fatigué de vivre. Puis, dans un long monologue, il raconte un songe de sa jeunesse où lui fut montré le palais de la Fortune, et parmi d'autres visions prophétiques, l'image des malheurs de Charles VII, roi de France, et de son rétablissement. Ce discours est suivi d'une pause pendant laquelle, suivant l'avis intercalé dans le texte, « Priam pourra boire si veut. » Cependant Hélène a fait son traité spécial, afin d'éviter les effets du courroux des Grecs et la vengeance de Ménélas. Celui-ci se montre de bonne composition, il charge même les mandataires de le recommander à la fugitive,

> En la priant de cœur parfond
> Que jamais en ce ne renchée. (P. 169, v°.)

Ulysse et Diomède sont envoyés à Troie pour y recevoir la rançon promise. Un tumulte s'élève aux abords du conseil, Amphimacus ayant fait quelque démonstration belliqueuse, et tandis que Priam va l'apaiser, les députés grecs se plaignent à Anthénor de voir les choses encore peu avancées. Celui-ci leur découvre alors le secret du *Palladin,* serpent de bois à la possession duquel est attachée la fortune de Troie. Il se fait fort de l'obtenir pour de l'argent. Le prêtre Thoas, en recevant ses ouvertures, se récrie et proteste au nom de sa pudeur effarouchée. Anthénor se hâte de le rassurer.

Ha dea! Thoas, ne vous doubtez
Que je n'ayme ma renommée ;
Jà ne me sera reprochée,
Si je puis, quelque infameté !
Mais je trouve en ma pensée
Que ce peut faire en saulveté. (P. 170, v°.)

Il suffit de ménager les apparences. Le Palladin sera remis si subtilement à Ulysse qu'il passera pour l'avoir enlevé par adresse. Thoas hésite et demande à tout le moins,

Que ce cas cy soit bien célé.

Du reste, c'est par pure tendresse qu'il cède aux instances d'Anthénor :

Je vous jure sur les dieux tous
Que jamais ne l'eusse octroyé,
Si ce ne fut pour l'amour de vous.
Or attendez, je le vais querre,
Je reviendray incontinent. (P. 171, v°.)

L'importune conscience gronde encore, mais Thoas l'apaise par une prière à sa déesse : ô Pallas, lui dit-il,

Pardonne-moi bénignement,
Se le Palladin je baille,
Car je le fais certainement
Pour faire fin à la bataille ;

Et il le remet avec des précautions et des excuses d'un comique achevé.

Tenez, Anthénor, vécy le cy ;
Recepvez le dévotement,
J'en demande aux haulx dieux mercy
Car je fais outrageusement.
Pardonnez-moi s'incontinent
Ne m'y suis voulu consentir. (P. 175, v°.)

Anthénor lui répond avec un sérieux admirable :

> Il vous est par tout pardonné,

et il emporte le Palladin. On assiste ensuite au sacrifice (1) qui doit précéder la ratification du traité. Thoas feint de découvrir, à des signes contraires observés dans la flamme ou dans les entrailles de la victime, et dans l'apparition d'un aigle qui les emporte, que la déesse est irritée par l'enlèvement du Palladin, et il ne manque pas de le mettre sur le compte d'Ulysse.

Effrayé de ces présages interprétés par Cassandre, Priam s'attend et se résigne à tout. Agamemnon, de son côté, consulte Calchas qui lui suggère l'invention du cheval de bois. On a soin d'y ménager des jours et une porte de sortie. Pyrrhus s'y enferme, et en confie les clefs « à un des siens nommé Sinon. » Tout étant prêt, Agamemnon se rend à l'entrevue, suivi de Nestor qui apporte « trois images en façon que les Sarrasins faisaient leurs dieux. » Le roi des Grecs félicite Priam sur sa bonne mine et son grand âge, et lui livre le cheval de bois à titre d'offrande votive. Priam le reçoit avec beaucoup de répugnance. Enée y fait moins de façons.

> J'y mettrai tout premièrement
> Les mains à le bouter au temple,
> Pour donner aux autres l'exemple. (P. 175, v°.)

Ainsi parle Anthénor :

> Veux tirer aussi le cheval
> De tout mon pouvoir contre val.

(1) Si l'on pouvait douter que la pièce ait été destinée à la scène, il suffirait de voir pour s'en convaincre, quelles minutieuses indica tions sont données à propos de ce sacrifice. Il est recommandé d'avoir du genefvre (genièvre) « *afin que la fumée ne fasse mal.* » La victime égorgée « *un aigle descendera par artifice* » et viendra enlever les entrailles du mouton.

Cependant Priam répète avec angoisse : ne me trahissez pas. Hécube, de son côté, va chercher Hélène et la remet à Ménélas, après de longs adieux échangés avec toute la famille. Tout le monde se couche alors, les Troyens à terre, et le roi Priam sur un lit. Sinon tire ses clefs, ouvre la trappe, et les guerriers sortent du cheval de bois. « Trois glus de paille allumés » donnent aux Grecs le signal convenu et la ville est prise (1). Un incendie paraît dévorer les tentes des Troyens, et il n'épargne que la forteresse, le temple, et l'échafaud d'Anthénor et d'Enée. Pyrrhus tue Amphimacus entre les bras de Priam, qui l'apostrophe en termes où il est impossible de méconnaître une nouvelle réminiscence de Virgile (2). La réponse du vainqueur présente le même

(1) Signalons ici encore une curieuse indication relative à la scène. Evidemment le camp des Grecs et la ville de Troie occupent les deux côtés du théâtre ; au fond est une sorte de terrain neutre qui sert à établir la communication. Le devant représente la mer. Agamemnon dit en effet :

Mais il m'est avis que mieux vaut
Aller par terre de présent,
Que par mer, car je vois le vent
Qui n'est pas bon pour le besoing,
Et aussi ne sommes pas loing. (P. 177, v°.)

(2) On peut s'en convaincre per les citations suivantes :

Ha ! Pyrrhus, tu as trop grand tort
D'avoir tué mon paoure filz
Entre mes bras, sans nul support
De moy, las ! qui son père suis.
Or ne scay comment tu dis
Que d'Achille tu as prins naissance,
Lequel ne fut oncques reprins
De si cruelle contenance.
Jadis fut Hector par lui mort,
Par lui me fut le corps rendu,
Et pour moi donner réconfort,
Fut son cœur de pitié vaincu.
Certes d'Achille tu n'es pas
Filz, je le scay certainement ;
Oncques de lui ne procédas ;

caractère, et comme dans l'*Enéide,* il conclut en égorgeant le vieillard. Agamemnon le plaint et ordonne « qu'on fasse deuil de sa mort. » Hécube n'a pas épuisé son malheur. Pendant qu'Ajax entraîne

Sa fille moisnée
Qui est nommée Cassandra,

elle prie Enée de protéger Polyxène et n'en obtient qu'une réponse évasive. Les Grecs délibèrent sur la manière dont il convient de le traiter lui-même, et quoiqu'Agamemnon se croie dispensé de garder sa foi aux traîtres, Diomède fait prévaloir un avis plus favorable. Un second débat s'engage au sujet d'Hélène qu'Ajax, Pyrrhus et Nestor réclament pour le supplice, mais qu'Ulysse et Ménélas parviennent à sauver. Calchas réclame au moins Polyxène qui, traînée au tombeau d'Achille, fait entendre une plainte résignée qu'embellit ce mot touchant :

Si veulx morir en chasteté
Plutôt que vivre en telle misère. (P. 181, v°.)

Elle achève en témoignant sa joie de finir sa vie dans son pays : autre souvenir de l'*Enéide.*

Je le vois tout évidemment.
Je te dis tout certainement
Qu'une fois t'en repentiras.
J'aime mieux la mort qu'aultrement :
Fais de moi ce que tu voudras. (P. 178, v°.)

Pyrrhus réplique :

Vieillard vous mentez faulsement.
D'Achille suis-je propre fils.
Mais vous irez présentement
Avec lui, pour vos mesdicts.
Or allez devers Achille
Et lui demandez hardiment
Qu'il vous dise par tout exprès
Si je suis son fils proprement. (P. 178 v°.)

Si m'est avis qu'il me vaut mieux
Morir en ma propre cité
Que de regarder de mes yeux
Ce pays en adversité.

Elle reçoit le coup mortel sous les yeux d'Hécube qui lance des pierres aux meurtriers, « mord l'un, frappe l'autre » et est lapidée.

La dernière scène reproduit la dispute des armes, suivie de la mort soudaine d'Ajax. Elle fait naître des soupçons dont Ulysse prévient l'effet par un prompt départ. Enée accusé d'avoir voulu dérober Polyxène à la mort, est condamné à l'exil ainsi qu'Anthénor. L'un se rend en Italie, l'autre en Angleterre; les Grecs annoncent également leur départ. Partons, dit à son tour le roi Thoas (1),

Puisque nous avons achevé
De notre jeu la démonstrance.

Et Diomède termine par ce couplet d'adieu :

Nous vous prions très-humblement
Que recevez d'entente saine
Nos diz, car sans chose villeine
Nous avons joué l'esbattement.

Il y aurait quelque chose à rabattre de cet éloge, mais ce qui n'est pas contestable, c'est l'intérêt que cette naïve et prolixe composition ne cesse d'inspirer. Malgré les bizarres transformations qu'elle y subit, la fable, même défigurée, offre tant d'intérêt, et la naïveté véritable a tant de saveur et de prix, que ces quatre actes ne causent ni fatigue ni tentation d'en rester là; ils sont longs, un peu diffus, mais ils ne traînent pas. Ils ont

(1) Personnage différent du prêtre troyen qui a livré le Palladium.

d'ailleurs pour nous, habitués, même après les libertés de la parodie, à traiter avec respect ces grands souvenirs, l'attrait inconnu de la familiarité qui les égaie sans les dénaturer, et leur prête un caractère original.

Parmi les altérations les plus frappantes de la tradition classique, il faut signaler celle qu'a subie dans ce mystère le caractère d'Achille. Jacques Millet ne connaissait pas l'*Iliade*, mais d'où vient qu'il prend si exactement le contre-pied du type tracé par Homère? D'où procède cet Achille qui délaisse les Grecs si aisément, qui mutile Troïlus et le traîne dans la poussière, sans avoir à venger Patrocle, qui tue Hector en le frappant par derrière quand il l'a surpris désarmé, cet Achille bâtonné et qui crie à l'aide? Affaire de patriotisme. Si J. Millet l'a si maltraité, c'est par un motif analogue à celui qui devait faire entreprendre à Ronsard l'indigeste poème de la *Franciade :* c'est pour honorer son pays, pour remonter à l'origine de la nation française, et montrer dans le Troyen Francus le premier de ses rois et l'ancêtre de toute la race (1). Cette explication se confirme par l'analogie que présente, avec l'œuvre

(1) Dans son prologue, Millet voit l'arbre de la maison de France qui lui montre une pastourelle supportant trois écussons qui sont ceux des ancètres de Charles VII. et fixe, par une allusion transparente à la fortune de ce dernier, la date de son poème.

Mais de la tige principale
Vis une aultre branche saillir,
Qui un peu avait été pasle
Et commençait à reverdir.

Il creuse au pied de l'arbre et prétend découvrir, à l'extrémité des racines, les titres de noblesse de la monarchie française.

Et quand au plus profond parfus
Trouvai les armes des Troyans
Dont les Français sont descendus,
Passé a près de cinq mille ans.

de Millet, un drame qui figure dans les œuvres attribuées à Shakespear, sous le titre de *Troïlus et Cressida*. Les héros de la guerre de Troie y sont le sujet d'une amusante parodie : Achille y devient le type du matamore, comme Ajax celui du soldat brutal et borné. C'est le développement de la pensée qui s'entrevoit partout dans le mystère de la destruction de Troie. On retrouve aussi dans la pièce anglaise les inventions les plus originales du mystère. Du côté des Troyens, combat sous le nom de Sagittaire, un monstrueux centaure qui succombe sous les coups de Diomède; comme dans la pièce française, Troïlus y soupire pour Cressida qui n'est autre que la Briséida de J. Millet; elle se hâte également de le sacrifier à Diomède. L'échange des prisonniers s'accomplit sous les yeux de Troïlus et lui donne la preuve de son malheur. La bravoure de ce dernier-né de Priam, ses mépris pour la timide prudence d'Hélénus, sa lutte inégale et malheureuse contre Diomède, la sagesse des conseils d'Hector, la résolution qu'il oppose aux supplications d'Andromaque et de son père unis pour le retenir, en prévision de sa mort prochaine, la visite courtoise qu'il rend aux Grecs et l'offre qu'il leur fait de terminer la guerre par un combat singulier, la perfidie d'Achille qui le surprend désarmé, assis à terre, et le tue en trahison; bien d'autres incidents sont communs aux deux œuvres, et établissent de l'une à l'autre un incontestable rapport de filiation, ou du moins une commune origine. L'auteur anglais et l'auteur français ont puisé aux mêmes sources et suivi une tradition qui s'imposait à l'un comme à l'autre. Du reste, les mêmes prétentions à une généalogie classique se retrouvent chez les deux peuples. Les Anglais préten-

daient descendre de Brutus, comme les Italiens d'Enée. Une prétention pareille se retrouve même chez les Germains. A ce point de vue, les Grecs étaient pour Millet des ennemis nationaux.

On peut expliquer de même la prédilection de l'auteur pour Hector, dont le noble caractère se soutient si constamment dans tout le cours de la pièce. Hector est celui qui donne le meilleur conseil et le plus noble exemple, qui répare les fautes de ses frères et qui les sauve, qui concentre sur lui toutes les affections comme il est l'objet de toutes les espérances et de tous les regrets. C'est le juste et le fort à la fois, un type d'héroïque bonté. Son frère Troïlus intéresse par sa jeunesse, son ardeur, ses affections trahies, sa mort prématurée et l'horrible traitement fait à son cadavre. Du côté des Grecs, la bravoure du premier Ajax, le courage féroce de Pyrrhus, l'énergie du vieux Nestor et son ardeur de vengeance offrent des conceptions généralement conformes à la tradition, et plus encore à la nature. Mais le caractère de Priam est le plus noblement conçu, il est soutenu avec un art particulier. S'il n'est plus tel à la fin qu'on l'a vu au commencement, fier de son droit et sûr de sa puissance, capable de paraître au combat comme de diriger un conseil, s'il s'avoue vaincu quand il se sent trahi, s'il se déclare las de la vie, s'il renonce même à délibérer et donne la main aux transactions les plus ruineuses, cela même est une conception remarquable et un trait de vérité morale. L'orgueil l'a soutenu ; quand la dernière illusion tombe, quand tout appui lui manque, il cède, se résigne et attend immobile le terme de sa tragique destinée. Pâris qui a causé tous les maux de son père, ne manque pourtant ni d'esprit ni de courage, et l'on com-

prend les regrets que sa mort inspire. D'un autre côté, tous ces traîtres qui complotent la ruine de Troie, forment une curieuse collection de caractères différents, bien que se rattachant au même type. Les uns conspirent avec une gravité toute politique et une fierté de grands seigneurs mécontents. Les autres, comme Thoas, étouffent à regret la conscience qui proteste et se débat contre de misérables sophismes ; ceux-là font, comme Euphorbe, un complaisant étalage de leur habileté dans l'art de séduire. Les rôles de femmes, moins tranchés et moins distincts, ont pourtant aussi leur valeur. L'imprudente légèreté de Briséis contraste avec la monotonie des plaintes de Cassandre obsédée par son génie fatidique , comme la tristesse résignée d'Hélène avec l'amour énergique et résolu d'Andromaque. Polyxène, qui mêle à ses regrets pour Pâris les témoignages d'une tendresse assez équivoque, est touchante et naturelle quand elle pleure son fiancé devenu son bourreau, et regrette de mourir par celui qui fut son premier et son seul amour. Hécube, sacrifiant ses douleurs de mère au bien du pays, quand elle espère que l'union d'Achille avec sa fille pourra sauver ce qui reste des siens, et si affamée de vengeance quand elle se voit trahie, Hécube lapidée par les vainqueurs irrités de ses invectives, rappelle par plus d'un trait le type achevé de misères et d'opprobre que l'antiquité nous a légué sous ce nom. Elle est surtout dans notre mystère, comme sur le théâtre d'Athènes, la victime tant de fois frappée par le démon de la guerre, la mère inconsolable d'Hector et de Pâris. Millet l'a compris et lui a prêté un langage qui n'est pas indigne de sa douleur. Quand il n'aurait eu que ce mérite, il devrait occuper une place distinguée parmi les ancêtres et

les fondateurs de notre théâtre, il aurait droit bien plus que les Tristan et les Scudéry à être compté parmi les précurseurs de Corneille et Racine (1).

(1) En donnant à Pâris et à sa mère des caractères complexes et originaux. Millet a-t-il eu le mérite de l'invention ? On serait tenté d'en douter en retrouvant les mêmes conceptions chez un écrivain du siècle précédent, l'Italien Mussato. L'auteur d'une savante étude sur les « essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV[e] et XV[e] siècle (*). » apprécie ainsi qu'il suit la manière dont Mussato a compris ces deux personnages. « Cette Hécube qui n'est pas la « mère dolente des Troyennes de Sénèque, mais la mère irritée, al- « térée de vengeance, impatiente de rendre à Thétis ce qu'elle a souf- « fert d'Achille, ce Pâris qui n'est ni brave jusqu'au dévouement, « ni lâche jusqu'à l'ignominie, mais qui voudrait jouir en paix de « son amour, et cependant, sur l'ordre de sa mère, se résout à con- « sommer un meurtre qu'il sait devoir le perdre, lui et toute sa fa- « mille, sont-ce là des figures vulgaires ? Mussato a le mérite de les « avoir créées ; mais il n'a pas su leur donner le mouvement et la « vie. » — Assurément la ressemblance est assez frappante entre les deux auteurs, pour que l'on soit tenté de voir, dans l'*Achilléide* de Mussato, l'un des ouvrages que J. Millet s'était proposé d'imiter. Mais il est plus probable que l'étudiant ès-lois de l'université d'Orléans s'est rencontré, par une heureuse inspiration de son propre talent, avec son devancier inconnu.

(*) M. A. Chassang, inspecteur général de l'Université (Paris 1852).

CHAPITRE XIV

PIERRE GRINGOIRE. — LE MYSTÈRE DE SAINT LOUIS.

La date fameuse qui correspond au milieu du XVe siècle et qui indique le commencement du monde moderne, n'est pas seulement une des plus grandes époques de l'histoire. Dans l'ordre de la littérature et des arts, elle est également placée sur la limite qui sépare le passé des temps nouveaux ; elle annonce l'ère fameuse de la *Renaissance*. Le grand mouvement de transformation que ce mot désigne ne s'est opéré qu'au siècle suivant, sous l'impulsion des Médicis et des Valois, mais il commence à la chute de Constantinople, au lendemain de ce naufrage qui, en détruisant un monde, jette sur tous les rivages de l'Europe les épaves de l'antique civilisation.

Mais avant de lui faire place et de s'évanouir devant elle, le Moyen-Age semble faire un suprême effort et protester, par un épanouissement plus complet du génie dramatique, aux reproches de barbarie et de stérilité dont il devait être l'objet.

C'est en 1452 que le grand mystère de la Passion, œuvre de Greban, est joué dans les villes du Nord avec

un succès qui en atteste la rédaction récente, et montre assez que l'ouvrage a encore toute la fraîcheur et tout l'attrait de la nouveauté (1). La même année voit l'étudiant d'Orléans mettre sur la scène l'*Iliade* apocryphe de Benoît de Sainte-More. Une année très-voisine a vu, selon toute apparence, la mémoire de Jeanne d'Arc remise en honneur, tant par le procès de réhabilitation, que par la révision et la reprise du grand mystère dont elle était l'héroïne. C'est encore à cette époque, de 1450 à 1460, que fut rédigé par l'un des frères Greban, peut-être par les deux à tour de rôle, le *triomphant mystère des Actes des Apôtres,* dont la représentation a défrayé pendant tout un siècle la curiosité publique. En même temps, par une sorte de fécondité multiple, cette époque voit éclore d'innombrables sotties, des moralités tragiques ou bouffonnes, sans compter l'impérissable farce de l'*Avocat pathelin,* révélant pour la première fois, dans un chef-d'œuvre anonyme, cette verve moqueuse et ce don de l'observation pénétrante qui semblent particulièrement acquis à notre race.

Mais cette fécondité touche à l'épuisement. Ce théâtre si prospère n'a pas d'avenir, et pendant un siècle il parcourt en se répétant tous les degrés de la décadence. C'est à peine si l'on découvre, dans cet amas de compilations, un petit nombre d'écrits où la constante faiblesse et la trivialité croissante se relèvent par inter-

(1) Voir, dans le compte rendu qu'ont publié du cours de M. P. Paris au Collége de France *(Cours de littérature française du Moyen-Age),* le *Journal général de l'Instruction publique* et la *Revue des Cours publics,* deux délibérations relatives à la représentation de ce mystère. L'une est prise par l'échevinage d'Abbeville, à la date du 31 décembre 1452, l'autre par les échevins d'Amiens, le 5 mai 1455 (nos de juin 1855).

valles de quelques traits heureux, et laissent deviner une intention. C'est ainsi qu'en 1459, le *Mystère des saints Crépin et Crépinien* met en scène une légende célèbre dans les villes de la Somme, celle des persécutions ordonnées par Rictius Varus, désigné aujourd'hui encore dans la langue vulgaire, comme autrefois dans le mystère du XVe siècle, par le nom de Rictiovare : les fureurs du tyran y forment un beau contraste avec la sérénité des victimes, et sa stupeur en les voyant échapper intacts aux plus cruelles épreuves, y produit un effet dramatique. Ainsi, dans le mystère de sainte Barbe, en 1480, la grossière et pédantesque ignorance des précepteurs païens auxquels est confiée l'éducation de la sainte, et la finesse ingénue des questions qu'elle leur pose, comme le bon sens qui éclate dans ses réponses (1) font penser d'une part à Molière, lorsqu'il drape si plaisamment le faux-savoir, de l'autre à l'interrogatoire de Joas par Athalie.

Dans la même année parut un mystère dont le titre promet beaucoup, le mystère de *la France*. C'est un dialogue entre Charles VII et la France personnifiée qui lui rappelle tous les bienfaits de Dieu, toutes les merveilles qui ont amené le rétablissement du roi légitime et le salut du pays. Puis vingt-quatre personnages,

(1) Sainte Barbe interrompt le docteur qui lui explique la succession des dieux païens par ce simple mot :

Ils mourraient donc ?

Plus loin elle interrompt le récit de leurs aventures scandaleuses par cette réflexion :

Puisqu'ils furent de malles mœurs,
Et de diffamables humeurs,
Je juge que dieux ne sont point.

appartenant à la noblesse d'alors, récitent chacun deux couplets qui célèbrent le même événement. C'est, sous une forme bizarre et monotone, la grande idée qui a inspiré l'œuvre si dramatique du siége d'Orléans.

Nous avons déjà mentionné le mystère de saint Martin, composé par Andrieu de la Vigne et joué en 1496 dans la ville de Seurre en Bourgogne, mais nous en avons parlé seulement au point de vue de la mise en scène, et nous avons dit quelques mots d'un catalogue de personnages où figure deux fois le nom obscur encore, mais déjà vénérable de Bossuet. Un critique (1) pousse le rapprochement plus loin et, dans un rôle de prêtre, rempli par un des acteurs de ce nom, il relève un passage où le ton prend tout à coup une gravité singulièrement heureuse; on serait même tenté d'ajouter prophétique. Le prêtre, s'adressant à son élève, débute ainsi :

> Celuy qui fait là bas régner
> Toute chose en vraye valeur,
> C'est celui qui enseigne heur,
> Et toute chose pardurable.

Impossible de ne pas songer en lisant ces vers, si faibles qu'ils soient, au début de l'oraison funèbre de la reine d'Angleterre : « Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires », et de ne pas remarquer entre le langage prêté au Bossuet du XVe siècle et celui de son glorieux descendant une singulière analogie : ajoutons que le même mystère nous offre l'ébauche d'un caractère dont le théâtre moderne a tenté la reproduction fort amplifiée, celui du père prodigue qui veut absolument

(1) M. A. Jubinal (*Mystères inédits du XVe siècle*).

faire de son fils un franc vaurien. Telle est l'ambition qu'exprime en vers assez piquants le père de Saint-Martin.

> Je veux qu'il soit désormais aux vacarmes,
> Carmes [et] moynes, pour ses rudes alarmes,
> Larmoyer face : à noyse et à contens
> Tant qu'il ait fait plusieurs gens mal contents.
> Tandis qu'il est en la fleur de jeunesse.

Il n'y a pas loin de cette théorie au langage des *blasphémateurs :* c'est le titre d'un mystère écrit en 1502. Un des personnages y donne le spectacle du libertinage impie luttant contre l'épuisement des forces, et bravant le ciel, un pied dans la tombe. La mort et le diable y font office de vengeurs, l'enfer s'ouvre pour laisser entendre le gémissement des coupables, et Lucifer se charge, dans une vigoureuse invective, de tirer lui-même la conclusion morale de la pièce. Une œuvre plus considérable sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure, le *Saint-Louis* de Pierre Gringoire, étale à nos yeux cet enfer terrestre où les petits et les faibles subissaient sous la domination féodale une oppression si dure, mais si heureusement allégée par les institutions et les actes de saint Louis. Le bon Louis XII n'a pas, comme lui, légué au théâtre un caractère national, mais il en a tantôt autorisé les libertés, tantôt stimulé la verve et dirigé l'esprit inventif. C'est à son instigation que Jean de la Chesnaye compose en 1511 la *moralité de Banquet.* Un groupe de bons vivants aux noms caractéristiques: La Soif, Sans-Eau, Mangeons-Tout, etc., sont traités par Banquet qui invite à sa table quelques dames d'assez mauvaise compagnie, telles que Gourmandise et Luxure. Survient un groupe de personnages aux noms aussi terribles que leur office : la Colique, la Jaunisse, la Goutte. Une partie des convives

succombe à cette attaque, l'autre appelle à son secours Sobriété suivie de Remède ; le cortége se complète au moyen de personnages qui rappellent d'assez près les matassins de Molière. Banquet est jugé et condamné, la Diète l'exécute. Souper, traité avec plus d'indulgence, est astreint à porter des poignets de plomb qui l'empêcheront de trop charger la table, comme aussi à ne pas se rapprocher de Dîner, si ce n'est à une distance d'au moins six lieues. On voit que l'esprit ne manquait pas plus que la portée morale, à cette esquisse de comédie tracée par l'excellent prince. Nous sommes loin de la littérature des mystères. Elle reparaît pourtant avec un regain de fraîcheur et de naïveté plus élégante chez Marguerite de Valois qui, dans une série de comédies pieuses, célèbre la nativité, l'adoration des Mages, le massacre des Innocents, et la fuite au désert. Ajoutons que si la grâce et même l'onction ne manquent point aux premières, la grandeur en a disparu, et que, dans les dernières, la vivacité de l'effet religieux s'atténue, soit par le choix peu éclairé des faits merveilleux, soit par la multiplicité des allégories. Ces réserves faites, les assomptions, les nativités, les rois, les apocalypses, les mystères de saint Denis, de sainte Marguerite, et tant d'autres qui remplissent l'intervalle compris entre l'année 1453 et le milieu du siècle suivant accusent, bien plus qu'ils ne la déguisent, la stérilité de cette période et son caractère de décadence.

Cette décadence s'explique par plusieurs causes. Avant tout il faut le reconnaître, ce que Labruyère a dit de l'éloquence de la chaire si féconde en grandes pensées, mais qui trouve son écueil dans une certaine banalité et dans la nécessité d'y suivre toujours des chemins battus,

est encore plus vrai de la poésie appliquée à des sujets sacrés. Obligés de se renfermer dans un certain nombre de développements toujours prévus, tels que la prédication, le miracle, l'interrogatoire, le supplice ou encore la vie du Sauveur depuis sa naissance jusqu'à son ascension, les auteurs des mystères ont dû sentir de bonne heure, à la fatigue de leur public, que cette source si féconde n'était pourtant pas inépuisable. Il est vrai que d'heureux essais, de fécondes indications, les sollicitaient à entrer dans une voie nouvelle, celle du drame historique. S'ils s'y étaient engagés, la France pouvait avoir un Shakespear; mais la langue était informe, l'heure prématurée, et notre pays n'eut point son théâtre ni son poète national. Réduits à se renfermer dans le cercle des livres saints et des légendes sacrées, les auteurs puisèrent beaucoup, nous l'avons vu, à la source des apocryphes et bientôt employèrent sans scrupule les traditions les moins autorisées.

Le mystère des apôtres, repris avec un nouvel éclat à Bourges en 1536, à Paris en 1541, offre à cet égard les preuves d'une singulière hardiesse dans l'emploi des expédients et le choix des fictions. Nous avons déjà mentionné la légende tout orientale du roi Gondoforus converti par saint Thomas, dont la prédication est appuyée d'un grand nombre de miracles d'une exécution matérielle fort difficile : des dragons que suscite ou conjure la parole de saint André ou de saint Philippe. Et non-seulement ces merveilles, dont on pourrait dire aussi justement que du serpent de Cadmus : *Incredulus odi,* forment le tissu de l'action, mais elles sont représentées avec un art aussi perfectionné que l'idée est pauvre. A cette habileté d'imitation se joint, comme

nouveau symptôme d'un art dégénéré, la splendeur de la mise en scène. La montre qui précède à Bourges la représentation du même mystère, ne présente que personnages vêtus d'or et constellés de pierreries, chevaux drapés de velours et de satin, Maures, cavaliers, trompettes au costume éblouissant; Néron, au sommet de son trône porté par des rois captifs, plie sous le poids des pierreries; les apôtres eux-mêmes, et jusqu'aux mendiants et infirmes qu'ils doivent assister, participent à ce luxe invraisemblable. C'est à des signes analogues qu'Horace reconnaissait la décadence inévitable du théâtre latin : à des défilés interminables, à des exhibitions d'animaux merveilleux, à l'étalage de richesses exotiques, *divitiæ peregrinæ,* à la pourpre dont s'enveloppaient les acteurs et qui soulevait les applaudissements, *lana Tarentino violas imitata veneno.* La décadence au XV[e] siècle s'accusait par d'autres signes et s'aggravait par d'autres causes encore : nous avons déjà signalé l'alliance suspecte des confréries pieuses avec des associations inspirées d'un tout autre esprit. Elle produisit du moins un effet accidentellement heureux, lorsque le prince des sots, abandonnant les sujets familiers à sa verve bouffonne, introduisit sur la scène le grand souvenir de saint Louis.

Pierre Gringore, qui modifia son nom en celui de Gringoire, ne semblait point appelé à traiter un pareil sujet. Il avait publié sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII un grand nombre de sotties d'un caractère profane et licencieux, quelques-unes remarquables par la hardiesse des attaques qu'elles dirigeaient contre l'autorité religieuse, avec la connivence et l'aveu de l'autorité civile : témoin cette moralité de l'ancien monde,

analysée par M. Villemain dans la vingtième leçon de son *Cours de littérature au Moyen-Age,* et surtout la « sottise du nouveau monde » où figurait la *pragmatique* de saint Louis, poursuivie à coups de bâton par un personnage sous les traits duquel on pouvait reconnaître Jules II. Devenu sérieux et sage à la fin de sa carrière, l'effronté railleur de toutes les sottises humaines composa, dans l'une des premières années du XVI[e] siècle, « la vie de Monseigneur saint Loys, roi de France, à la « requeste des maîtres et gouverneurs de la confrérie « dudit saint Loys, fondée en leur chapelle de saint « Blaise, à Paris (1). »

Pour traiter ce grand sujet, Gringoire ne fut pas moins heureusement inspiré que l'auteur inconnu du mystère du siége d'Orléans. Celui-ci, avons-nous dit, est, selon toute apparence, un habitant de la cité assiégée. Il a dû passer par les mêmes alternatives d'espérance et de découragement que ses personnages; il a vu, comme eux, le salut poindre et s'éloigner, il a compté les échecs, il a recueilli des bruits de trahison, il a salué l'arrivée de la libératrice, partagé son enthousiasme, assisté à son triomphe et ressenti une indignation douloureuse à la nouvelle de son supplice. Il a vécu de la vie qu'il retrace, il a fait en action ce que refait à loisir son imagination. De là le premier caractère de son œuvre; elle nous saisit par un puissant caractère de vraisemblance, et nous donne l'impression très vive de la réalité. De là vient cet autre mérite d'autant plus remarquable qu'il le possède à peu près seul, d'avoir compris

(1) C'était, dit Sauval, le corps des tapissiers et merciers qui avait saint Louis pour patron. Ils s'assemblaient au palais, dans la grande salle, dite de la Table de marbre, mise, pour cet objet, à leur disposition. C'est là que fut joué le mystère dont il s'agit.

le principal personnage, et d'en avoir tracé une peinture exacte, vivante, infiniment supérieure à toutes les inventions de la fantaisie. La Jeanne d'Arc qu'il nous présente est bien celle du procès, dans les qualités d'esprit et de caractère que l'auteur lui prête, comme aussi dans l'admiration et le dévouement qu'elle inspire (1), dans la terreur qu'elle fait éprouver aux ennemis, dans les espérances que suggère son approche et la douleur qu'excite son départ, dans la place immense qu'elle occupe, la pitié que soulève son supplice, le retentissement de son nom au XV[e] siècle; c'est elle, enfin, dans sa grandeur et sa pureté, la sublimité de ses vues, de son rôle et de son sacrifice. Par sa fidélité aux données de l'histoire, par son respect de la tradition publique, l'auteur s'est élevé au-dessus de lui-même, et, à travers le réel, il a rencontré l'idéal.

La même chose est arrivée à Gringoire; pour célébrer le plus populaire des saints et des rois, il a recueilli les voix de la foule, noté ses impressions et interprété aussi exactement que possible l'opinion publique. Mettre en scène la captivité ou la mort de saint Louis, c'est une entreprise plus d'une fois tentée par les écri-

(2) Rappelons seulement, à défaut d'autres preuves, l'adieu que lui adressent deux guerriers, ses compagnons d'armes.

LA HIRE.

Dame de très haute excellence
Vous estes la protection,
La sauvegarde et Providence
Des Français, la rédemption.

DUC D'ALENÇON.

Dame plus plaisant que la rose,
En laquelle est joie et plaisir,
De tous Français le souvenir,
Et où est leur amour enclôse.

vains de l'école classique. Retracer ce grand caractère sans en omettre aucun trait essentiel, peindre exactement celui que Voltaire appelle « un héros dans un siècle de fer, » montrer dans le héros le chrétien, le capitaine, le roi, le législateur, le saint, et donner pour cadre, à ces différents aspects d'une même figure, le siècle de fer qui en fait ressortir sur un fond de sombre barbarie la glorieuse auréole, c'est une œuvre qui n'aurait pu tenir dans les limites étroitement compassées de la tragédie ; Gringoire l'a tentée avec un succès relatif, et, comme son prédécesseur, il s'est tiré d'affaire à force d'exactitude et de sincérité.

Il avait à peindre, en premier lieu, le *chrétien,* dont toutes les actions sont inspirées par l'esprit et les leçons de l'Evangile. Pour y parvenir, il n'avait rien de mieux à faire qu'à nous montrer, dans le tableau de son éducation, les influences qui le forment et celles qui s'efforcent de les combattre. D'un côté est la mère du roi, de l'autre sont les barons qui l'assiégent de leurs reproches intéressés.

LE DUC DE BRETAGNE.

Vous le faictes entretenir
A un tas de frères prescheurs
Bigots, ses maîtres et recteurs.
Certes cela ne peut nous plaire.

LE COMTE DE LA MARCHE

En voulez-vous un moine faire
Qui presche d'église en église ?
Quelque chose qu'on en devise,
Cela nous déplait, somme toute.

LE COMTE DE CHAMPAGNE.

Un prince doit aimer la jouste
Etre large et habandonné.

Pour ce cas est roy ordonné
Et en triomphal état mis.

LA REINE.

Il faut craindre Dieu. mes amis.....

Ainsi parle le frère prescheur qu'elle a donné pour précepteur au jeune prince. Vous devez, lui dit il,

. . . . Vous faire priser et aymer
A vostre simple populaire,
Afin que puissiez à Dieu plaire.
Car un roy fier et orgueilleux,
Inconstant et avaricieux,
Ne peut régner longue saison.

Si préoccupée qu'elle soit de la vertu de son fils, la reine n'a point fermé son cœur aux sentiments naturels. Elle éprouve pour cet enfant, si faible et si menacé, une tendresse que rien n'égale ni ne balance dans son cœur, si ce n'est la crainte et l'amour de Dieu.

Je ne saroye estre à mon ayse
La journée que ne voy Loys
Mon fils — à le voir m'esjouis
Trop plus qu'on ne pense. Il me semble
Quant nous sommes tous deux ensemble.
Que je suis en droit paradis.
. . . . Mieux aimeroye
Mon fils, posé que tu sois roy,
A te voir mourir devant moy,
Que te voir ung péché commettre.

Une telle politique n'est pas du goût des barons Leurs conseils ayant échoué, ils ont recours à la violence. Le duc de Bretagne donne le signal de la révolte et justifie sa défection par un sophisme digne de Tartufe. C'est pour la plus grande gloire de Dieu qu'il trahit son roi.

Je croy que Dieu veut que le prie
Et qu'il laisse mondanité.
Aux armes n'est point usité,
Mais en toute bigoterie.

Demeuré seul avec sa mère, le jeune roi se montre supérieur à la crainte. Le nombre ni la puissance des rebelles ne sauraient l'effrayer.

Dieu m'en saura bien delivrer.
Hommes font la guerre, il est notoire :
Mais Dieu seul donne la victoire ;
Ses servants au besoin ne laisse.

Cette noble confiance ne suffit point à rassurer la reine. Elle est mère et tremble pour l'orphelin placé sous sa tutelle.

Tu as le couraige très bon,
Mon enfant, mais en ta jeunesse.
Il semble que c'est simplesse
Te vouloir armer.

SAINT LOUIS.

Pourquoi est ?
Mais que mon peuple me voye prèt
De combattre, il s'efforcera
De m'aider et me gardera.

Sa confiance n'est pas déçue. Un nouveau personnage entre en scène. C'est *Populaire,* qui s'adresse au roi, en s'écriant :

Ne soyés de rien estonné.
Je suis armé, embastonné
Pour combattre vos ennemys.

Saint Louis, fort de cet appui, pense à prévenir ses ennemis et à porter chez eux la guerre dont ils le menacent. Mais si leur déloyauté ne l'inquiète pas, elle est pour cette âme candide un sujet d'étonnement et de tristesse. Las ! s'écria-t-il,

Je voy
Que fidélité n'a plus lieu.
Pensent ils point qu'il soit ung Dieu
Qui a pouvoir sur tous les hommes,
Et que par lui esleuz nous sommes?
Hélas! je ne pense point
Leur avoir meffait.

Un premier succès des révoltés l'oblige à se renfermer dans Paris. Un personnage appelé « Bon Conseil » qui personnifie la noblesse fidèle, songe à l'aller délivrer, mais cette entreprise réclame le concours d'un auxiliaire indispensable.

BON CONSEIL.

Il faut avoir le Populaire.
Qui l'ira quérir où il est?

Populaire paraît aussitôt et promet de tenter l'aventure.

Soiez asseur que je suis prèt
De partir, pour l'aller quérir.
Car je doy le roy secourir
En son besoing, c'est la raison.....
Puisqu'à ce faire suis commis
J'y employrai et corps et âme.

LA REINE.

Or allez tôst.

BON CONSEIL.

Très noble dame,
Je vous prie, n'ayez peur de rien.

Populaire n'est ni moins confiant, ni moins résolu. Venez, dit-il au jeune roi,

Venez vous hardiment esbattre
A Paris : c'est votre cité,
Qui a toujours d'antiquité
Entretenu les roys de France.

Pendant que le roi rentre à Paris, ainsi appuyé sur le peuple et la noblesse, un traître qui porte le nom significatif d'*Outraige,* et qui reparaîtra plus tard, apportant au roi prisonnier les injurieuses sommations de ses vainqueurs, transmet à l'Eglise les ordres de l'empereur d'Allemagne.

.... Qu'on s'appareille
Tost du décyme me bailler.

Témoin de cette violence, qui forme avec la modération du roi de France un contraste si frappant, Bon Conseil ne peut s'empêcher de s'écrier :

Pardieu! l'empereur est bien lâche!

La première partie nous a montré, dans saint Louis, le *chrétien* formé par les soins de sa mère et les leçons de l'Eglise; le roi préludant par une vigoureuse résistance aux luttes heureuses de la monarchie contre la féodalité. La seconde nous place en regard du capitaine, encore plus grand dans la défaite que dans la victoire, toujours supérieur à sa fortune et justifié par la grandeur de ses plans. Au moment de nous introduire dans ce monde de l'Orient, auquel le saint roi devait apprendre à connaître et à respecter le nom des Francs, l'auteur se croit obligé de donner place au merveilleux, mais il le fait sans beaucoup de choix ni de vraisemblance. Un bateleur paraît, menant un ours en laisse, et l'apostrophe qu'il adresse à l'animal permet de les croire l'un et l'autre plus accoutumés aux carrefours de Paris qu'aux rues de Bagdad, où se passe la scène.

Ça, maître, ça, ça, venez ça.
Tournez-vous un petit, tournez
Petits enfants, mouchez vos nez,

Vous verrez mon esbattement.
Un petit saut joyeusement,
Pour l'amour de la compagnie.
Vous verrez, je vous certifie,
Mon ours que voyez-ci voler
Ainsi comme ung oiseau en l'air,
Présupposé qu'il n'ait point d'ailes.

Le reste se passe comme dans l'histoire, mais elle y est faiblement et brièvement interprétée. Dans cette sèche paraphrase du récit des chroniqueurs, un seul trait mérite d'être cité; c'est la réponse de saint Louis à l'envoyé des Mamelucks, *Oultraige* devenu rénégat, et qui lui fait entendre, en leur nom, d'affreuses menaces.

Si n'accordes tout maintenant
Aux admiraulx, je t'occiray,
Par pièces te deppeceray ;
Nully n'y sarait contredire.

LE ROY.

De mon corps, tu le peulx occire,
Mais l'âme qui est immortelle,
Ne sera mise en ta tutelle.

La troisième partie nous ramène en France. Le prévôt des marchands, Etienne Boyleaux, y exerce au nom du roi une sévère justice. Avant de la montrer à l'œuvre, l'auteur met en scène les abus qu'elle devait réprimer, et nous fait entendre le dialogue d'un enfant prodigue et de sa mère. Celle-ci s'efforce en vain de retenir son fils sur une pente fatale; il se rit de ses avertissements et lui ferme durement la bouche.

Paix, paix. Vous n'y entendez rien.
Voulez-vous que bigot je soye
Et que le monde point ne voye?
Pardieu! vous me la baillez belle:
Tenir me voulez en tutelle
Parce que vous estes ma mère.....

LA MÈRE.

Je t'ai rachetté de prison
Par plusieurs fois.

LE FILS.

Le dyable y ait part!
Toujours me tancez tost et tart,
Ainsi qu'on ferait d'un novice.

LA MÈRE.

Si tu es repris de justice,
Je mourray de deuil par mon âme.

LE FILS.

Maugré en ait bieu de la femme!

LA MÈRE.

(Tu feras) quelque tour villain.

LE FILS.

Hé! le prévost est mon parrain.

LA MÈRE.

C'est ton parrain, il est ainsy,
Mais tu ne fais pas comme luy.

LE FILS.

Comment, vous ne cessatez huy
De me rompre l'entendement?
Taisez-vous; je suis assez grand
Pour faire ce que j'ai affaire.....
Il me faut de l'argent, ma mère.

La pauvre femme renvoie le jeune indocile au prévôt des marchands qui pourra lui prêter la somme qu'il réclame, ou mettre à profit la double autorité de magistrat et de parrain pour lui faire entendre raison. Le prévôt l'essaie, en effet, et ne lui ménage pas les bons avis.

Mon filleul, gardez la maison,
Et besongnez, vous ferez bien.
Car vous ne pouvez gagner rien

A hanter un tas de paillards,
Dont il ne peut nul bien venir.....

LE FILS.

Je ne m'en scauraie tenir.

LE PRÉVOT.

Vous ne scauriez ? Hé ! non, non.
Je vous promets que sy ferez.
Par ma foi vous les lesserez,
Veuillez ou non ; et vous promets
Qu'avec eux vous n'irez jamais,
Et sy ne dépendrez les biens
Vostre mère, puysque vous tiens
Pour ce jourd'uy dessoubz ma main...
Bourreau, prenez ce mignon tost.

Etrange justice, et qui ressemble trop aux abus qu'elle était chargée de réprimer ! Il faut supposer, pour comprendre qu'une sentence si terrible ait été rendue si brusquement, sous un roi jaloux des droits de son peuple et fondateur de la procédure régulière, ou que le procès était instruit par avance et la condamnation déjà prononcée contre un rebelle insaisissable, ou qu'en attribuant au prévôt un zèle si intempérant et des procédés si arbitraires, Gringoire a voulu les opposer à la justice royale, et faire de ce contraste un éloge indirect pour le saint roi. Dans l'épisode qui suit, en effet, la violence est tout entière du côté d'un baron qui exerce, au gré de la vengeance et de l'orgueil, ses droits de justicier; la colère du roi n'est au contraire que l'expression de l'équité qui se révolte et de la conscience soulevée par une indignité. Cet épisode commence par une gracieuse idylle, à laquelle succède immédiatement une scène d'échafaud qui oppresse et serre le cœur comme un affreux cauchemar. Trois nobles enfants, élevés par l'abbé de Saint-

Nicolas, près de Laon, s'entretiennent avec leur précepteur qui les encourage et applaudit à leur bonne volonté.

L'ABBÉ DE SAINT NICOLAS.

Or ça, mes gentils escuyers,
Apprenez-vous bien le langage
De France?

LE PREMIER ENFANT.

De très bon couraige,
Père abbé, tâchons de l'apprendre....

En récompense de leur travail, l'abbé les autorise à s'aller promener dans la forêt voisine. Ils s'y rendent en effet, et témoignent en y pénétrant une naïve admiration.

PREMIER ENFANT.

.....Ces arbres sont beaux
Et puis le doux chant des oiseaux
Nous réjouissent à merveilles.

LE DEUXIÈME ENFANT.

Nous voyons choses non pareilles
En ce boys. . . . .

Un lapin s'élance : on le poursuit ; mais dans leur course, les trois enfants ont franchi les limites du bois où ils pouvaient prendre ce divertissement sans péril, et pénétré sur le domaine du terrible sire de Couci. Celui-ci survient, les prend en flagrant délit de braconnage, et appelle l'exécuteur chargé de faire respecter ses droits de propriétaire. Un des enfants, aussitôt arrêté, s'étonne et se récrie.

. . . . Qu'esse-cy,
Jésus, et dont vient cet outrage?
Nous n'avons fait aucun dommage
En vostre forêt.

LE BOURREAU.

Il vous fault,
Pour passer temps, monter la hault.

LE DEUXIÈME ENFANT.

Hélas! et faut-il que je voye
Mourir si généreux enfant!

LE VARLET DU BOURREAU.

Vous en aurez tantost autant,
Et si este, bel et mignon.

LE BOURREAU.

Aussy aura son compagnon,
Car il m'est ainsi commandé.

LE TROISIÈME ENFANT.

Hélas!
On nous vend bien cher le soulas
Qu'en ce boys avons voulu prendre!

LE PREMIER ENFANT.

Compagnons, il nous faut entendre
Que vécy la fin de nos jours.
Nul ne nous peult faire secours.
Mourir fault, sans nul contreditz.
Je pry Dieu qu'en son paradis
Aujourd'huy le voyons tous trois.
Adieu, mes amis. *(Ici le jette le bourreau.)*

LE BOURREAU.

Hault le bois!
En velà jà ung despêché.

LE VARLET.

Il n'a guère longtemps prêché.

LE DEUXIÈME ENFANT.

. . . . Hélas que diront
Nos nobles parents quand sauront
Nostre mort très dure et amère!

LE TROISIÈME ENFANT.

Je plains mon père.

LE DEUXIÈME ENFANT.

Et moy, ma mère.

ENGUERRAND.

Meshuy, despêche ly paillart.

LE BOURREAU.

Regardez si je suis fétart.
Le velà despêché soudain.
L'autre.

LE VARLET.

Je le tiens par la main,
Tout ainsi comme une espousée.
Il est tendre comme rosée
Le jeune enfant.

LE BOURREAU.

Tay-toy, tay-toy.
Mon ami, montez après moi
Et pensez à Dieu.

LE TROISIÈME ENFANT.

A grand tort
Nous faictes endurer la mort.
Tous trois sommes à la mort mis
Par un honme plein de malice.
Las! où est droit, où est justice?
Où est amour, fraternité?
Où est pitié et charité?
Il ne les faut plus ici querre.

LE BOURREAU.

Despêché est, sans plus d'enquerre.
Il nous faisait trop long sermon.

ENGUERRAND.

Voilà le vin du compagnon.

LE PREMIER GARDE.

Ils étaient les plus gracieux
Que je véisse onc en ma vie.

LE DEUXIÈME GARDE.

Je vous promets et certifie
Que l'abbé ne s'en taira pas.

L'abbé va en effet faire entendre sa plainte au roi qui ne peut croire à tant de cruauté. Comme dans la scène de Shakespear où Macduff, stupéfait et presque incapable de comprendre, se fait répéter deux ou trois fois que sa femme et ses enfants ont été tués par l'ordre de Macbeth, comme dans celle où Corneille nous montre Curiace obligeant l'envoyé du roi des Albains à lui redire ce qu'il sait, que le choix du peuple l'oblige à combattre les Horaces (1), ainsi saint Louis se fait répéter l'affreuse nouvelle, comme s'il ne pouvait y accoutumer sa pensée, et l'abbé recommence sa déposition déjà faite.

Il les a fait livrer à mort
Tous troys. Le plus vieil des enfants
N'avait qu'environ quatorze ans.

Saint Louis éclate enfin : il lui faut le sang du coupable, mais Bon Conseil intercède. Un arrêt si sévère, quelque motivé qu'il fût, pourrait soulever de formidables mécontentements. Saint Louis se rend à ces raisons; toutefois le meurtrier n'en sera pas quitte à moins d'une amende énorme, destinée à fonder un hôpital, et d'un voyage en Terre-Sainte.

Le roi s'apprête lui-même à y conduire une nouvelle expédition. Il s'y dispose avec une humilité mêlée de tristesse, qui laisse percer de funestes pressentiments.

(1) Albe de trois guerriers a-t-elle fait le choix ?
Je viens pour vous l'apprendre. —
Eh bien! qui sont les trois?
Vos deux frères et vous.— Qui? — Vous et vos deux frères.

Comme le dit Voltaire, ce n'est point là une battologie, c'est une répétition sublime.

Oublieux de toute grandeur qui passe, il prend le nom de Louis de Poissy, et *Chevalerie* s'en étonne.

Que ne vous appelez-vous roy ?

Saint Louis répond :

Mon ami, je suis par ma foy,
Ainsi comme un roy de la febve
De qui la seigneurie est bresve.

Le reste se devine : l'entreprise échoue, la peste décime l'armée sous les murs de Tunis, le roi en est atteint. Trois personnages groupés autour du lit de cendres où il rend le dernier soupir, déplorent la perte que le monde a faite, et proclament à l'envi cette sainteté qui couronne son front d'une majesté nouvelle, dernier trait par où se précise et s'achève cette grande figure.

ÉGLISE.

Il a rendu sa dévote âme
Entre les bras du doulx Jésus.
Ah ! le bon roy !

POPULAIRE.

Il supportait bourgeoys, marchands,
Mesmes les laboureurs des champs,
Pugnissant gens pleins de desroy.
Ah ! le bon roy !

BON CONSEIL.

Simples, ignorans supportait,
Pauvres, mendiants confortait,
Observant de Jésus la loy
Redoubtant Dieu. — Ha ! le bon roy !

Comme le mystère du siége d'Orléans, comme toutes les œuvres du même genre et du même temps, « la vie de Mgr Saint-Louis... par personnages » est une œuvre confuse, prolixe, irrégulière ; mais dans cette confusion

la méthode apparaît, dans cette diffusion se retrouve un esprit de choix et de mesure, cette irrégularité ne s'affranchit pas de certaines règles. Et même, à y regarder de près, ce sont les règles les plus essentielles et quelquefois les plus délicates, qui reçoivent dans ces œuvres toutes spontanées une première application. L'unité s'y retrouve dans la concentration de l'intérêt sur un fait essentiel vers lequel convergent tous les autres, comme la délivrance d'Orléans, ou dans le développement d'un caractère historique, étudié sous toutes ses faces, et toujours le même malgré la variété des aspects. L'intérêt s'y soutient par le choix des épisodes les plus capables de le produire ou de le renouveler, et nous sommes ici plus en droit que jamais de repousser le reproche adressé par Sainte-Beuve à toute cette littérature, de n'être qu'une reproduction traînante de l'histoire, une chronique rimée où l'on ne sait rien sous-entendre. Nous avons vu au contraire, en comparant le mystère de la délivrance d'Orléans au Journal du siége de cette ville, que l'auteur a su choisir, grouper, modifier les faits pour atteindre ce triple but : accroître l'intérêt, transformer les caractères dans le sens de l'idéal, expliquer les événements en y montrant l'action de la Providence; nous avons vu également que l'œuvre de P. Gringore se réduit à cinq grandes situations qui, sans épuiser le sujet, en expriment toutes les données essentielles; en un mot, au mérite de l'unité, se joint dans ces vieux ouvrages, celui de la méthode et d'un certain art de composition. Les mystères précédemment étudiés sont souvent taxés de grossièreté, de trivialité constante et volontaire. La critique leur reproche de rabaisser les plus grands souvenirs, tantôt par la platitude accoutumée du langage,

tantôt par l'inconvenance des plaisanteries et le mélange du sérieux et du bouffon, tantôt par la bassesse des mœurs qui nous transportent, par un perpétuel anachronisme, au moment où l'auteur écrit, et dans le milieu populaire auquel il appartient le plus souvent. Ce reproche très exagéré, nous l'avons vu, quand il s'adresse aux mystères de l'ordre religieux, serait tout à fait injuste, appliqué à ces œuvres dramatiques tirées de l'histoire nationale et presque contemporaine; les mœurs y sont exactement ce qu'elles doivent être; le peuple y parle son langage et ce langage s'ennoblit au contact d'une grande situation; les personnages principaux y sont également tels que le siècle les a connus, tels que l'auteur les voit, à la distance convenable pour ne rien perdre de leurs traits essentiels, mais aussi pour les détacher déjà de la terre où ils ont vécu, et les introduire dans cette sphère plus élevée qu'illumine la gloire des héros et l'auréole des saints. Le familier se retrouve encore, mais le grotesque a disparu, et la noblesse dramatique, en apparaissant sur la scène, y marque un progrès considérable. Parlerai-je de la variété, cette qualité si essentielle des œuvres étendues et des genres qui se proposent l'imitation de la nature humaine? Rappelons-nous tant de scènes pleines de caractère et d'effet, l'émotion de Jeanne d'Arc insultée sur la brèche par des soudarts anglais, la tristesse qui s'éveille, avec la pitié, dans l'âme de Salisbury prêt à périr, l'orgueil de Talbot, l'accent désespéré de ses plaintes et l'abattement qui succède à ses fureurs, la fierté de saint Louis adolescent, sa fermeté dans l'accomplissement de la justice, son humilité aux approches de la mort; il n'est pas jusqu'au style qui ne commence à prendre de la souplesse et à traduire toutes

ces intentions de l'auteur. Il rappelle de tout point les belles enluminures qui décorent les manuscrits de cette époque; elles manquent assurément de relief et de profondeur, la perspective en est absente, mais que de grâce et quelquefois de vigueur dans le dessin, quelle vivacité dans le coloris, que de vérité et parfois de mouvement dans les attitudes! C'est l'image exacte d'un style qui n'a pour ainsi dire que de la superficie, qui ne sait ni creuser la pensée, ni analyser les affections, mais qui plaît et attache par la franchise de l'accent, par la naïveté et le pittoresque de l'expression, qui rencontre quelquefois la délicatesse, plus souvent encore l'énergie, et ne manque jamais de naturel. Nos voisins les Allemands, qui se plaisent à trouver l'art français en défaut et ne lui font grâce d'aucune critique, ne cessent de relever, dans notre théâtre, l'abus de la parole qui efface et supprime l'action, et en même temps, par une exigence tout opposée, ils se plaignent que l'action ne s'y arrête pas de temps à autre, pour donner place à l'effusion des sentiments, à la rêverie, à l'expression lyrique des secrètes affections de l'âme. Nous pourrions répondre en alléguant les stances de Corneille et les chœurs de Racine; mais n'est-il pas curieux de retrouver ce prétendu secret de l'art le plus avancé déjà connu et mis en œuvre par nos vieux dramaturges du XVe siècle? Quand au début du premier mystère, Charles d'Orléans, le captif d'Azincourt, paraît sur la scène, c'est en strophes que s'exhalent ses plaintes sur l'injustice des Anglais qui convoitent à la fois sa personne et son duché, et le choix de ce rhythme est d'autant plus heureux qu'il s'agissait de faire parler un poète; c'est également en couplets lyriques que se formule la prière de Charles VII, au mo-

ment où s'engage la lutte qui va décider de son trône et de la France; c'est sous cette forme que s'exhalent les regrets inspirés par la mort de saint Louis. Ils ont connu cet art de varier les tons et les rhythmes; ils ont connu celui d'appeler un touchant intérêt sur des dénouements malheureux, et d'associer à de grandes infortunes la gloire qui les transforme et les sanctifie.

Mais le grand mérite de ces vieux écrivains, c'est d'avoir su se placer au cœur de l'histoire, pour en tirer une incomplète mais sincère inspiration, c'est d'en avoir été les interprètes fidèles et respectueux, c'est d'avoir compris le caractère toujours méconnu, toujours altéré de l'humble héroïne qui sauva la France par l'ascendant de son courage et la vertu de son martyre; c'est d'avoir compris la grandeur de saint Louis, et de l'avoir montrée formée de deux éléments inséparables : le génie et la sainteté; c'est d'avoir exprimé les époques aussi bien que les héros, d'avoir groupé autour de Jeanne d'Arc toutes ces passions conjurées dans le camp des Anglais contre l'indépendance du pays, armées pour la défendre dans le camp opposé, même au prix des plus cruels sacrifices; c'est d'avoir peint avec tant de bonheur la lutte engagée par saint Louis contre la double barbarie qui entravait en France le règne de la justice, au dehors la marche de la civilisation et les progrès de l'Evangile. Le tableau qu'ils nous ont tracé de ces deux grandes existences, et du milieu qui les encadre, est à la fois complet, car il n'y manque rien d'essentiel à la connaissance, ni à l'expression des hommes et des temps; vivant, car tout s'y dramatise, tout y devient action et s'y personnifie; exact, car la science impartiale se trouve d'accord avec ces premières impressions de la poésie

contemporaine ou voisine des événements, et la critique, à son tour, condamne, chez les beaux ou les grands esprits qui ont parcouru la même carrière, la faiblesse des inventions par lesquelles ils ont prétendu embellir ou remplacer la tradition véritable, ou l'accommoder aux préjugés et aux dédains de leur temps.

CHAPITRE XV

DÉCADENCE DES MYSTÈRES. — LA RENAISSANCE. JODELLE.

De tout ce que nous avons dit, dans les deux chapitres précédents, relativement aux mystères historiques du siége d'Orléans et de saint Louis, on peut tirer plusieurs enseignements. Remarquons d'abord au sujet de la question si souvent débattue entre les partisans des règles et leurs adversaires, qu'on y rencontre, chez des auteurs dépourvus de savoir et d'expérience, l'application spontanée des plus essentielles, j'entends celles qui prescrivent l'unité, le choix et l'agencement des parties, la noblesse du ton, la variété de l'expression et des effets produits, l'intelligence et la fidèle interprétation de la nature et de l'histoire, règle suprême qui se retrouve dans le célèbre hémistiche de Boileau : « Rien « n'est beau que le vrai, » règle dont lui-même n'a pas compris la portée, quand il autorisait si volontiers la poésie à se tenir dans le domaine de la fable, quand il lui proposait pour aliment l'allégorie et la fiction. Si ces règles ont été devinées par les auteurs de nos mystères, c'est qu'elles sont dans la nature, et nous pourrons dire

aux partisans de l'indépendance excessive : respectez des formules que la raison même avoue, lorsqu'elle les suit sans étude et s'y plie par nécessité; mais aussi pouvons-nous dire aux défenseurs de l'opinion contraire : puisque la raison les avoue, elle en est juge; elle reconnaît que toutes n'ont pas un caractère absolu. Les unes répondent à l'usage dominant; elles peuvent se modifier avec les habitudes et les goûts; les autres satisfont aux besoins de l'intelligence et constituent les principes qui restent, tandis que les procédés varient. Telle est cette grande règle de la vérité dans la poésie. C'est pour l'avoir comprise que Pierre Gringore et son devancier inconnu dans la carrière de la poésie dramatique empruntée à l'histoire, ont mérité, au même titre que les auteurs des mystères religieux et même avec quelques titres de plus, l'honneur que la critique moderne revendique pour eux, d'être considérés comme les fondateurs d'un théâtre national; national par le choix des personnages, par l'intelligence des sujets, par la sincérité du sentiment patriotique, par la grandeur de l'idée religieuse, par l'emploi de situations et d'épisodes exprimant avec une force incomparable ces vérités qui sont l'élément conservateur et fécond des littératures comme des sociétés : la croyance en Dieu, la foi dans l'action providentielle et dans la justice divine; l'indépendance et la dignité de la conscience, la distinction ineffaçable du bien et du mal, la grandeur et l'immortalité de l'âme. Si ce rôle paraît bien sérieux pour Gringore et peu conforme à ses antécédents littéraires, il n'y en a que plus de mérite au joyeux chef des enfants sans-souci d'avoir abjuré son passé frivole pour se mettre d'accord avec son siècle, dans l'admiration d'une

grande mémoire et le respect des plus saintes traditions.

C'était pourtant un symptôme regrettable que de voir le prince des sots composer le plus grave des mystères, comme auparavant les confrères de la Passion avaient réclamé des enfants de la Basoche un concours nécessaire pour réchauffer l'intérêt très attiédi de la foule, et s'étaient exposés à être, en même temps qu'eux, chassés de leur premier asile, l'hôpital de la Trinité. Ainsi spectateurs, acteurs, auteurs, tous s'entendaient pour avilir un art déjà trop compromis et en abaisser le niveau moral. Chaque jour s'y infiltrait davantage l'élément trivial et obscène. Le clergé, qui d'abord avait tant secondé ces représentations, conformes dans leur naïveté respectueuse à l'objet de sa propre mission, les flétrissait maintenant; il se plaignait du temps qu'elles usurpaient au détriment des choses sacrées, et leur faisait chaque jour la place plus restreinte, par les interdictions qu'il sollicitait ou prononçait contre elles. Une autorité plus récente, celle des parlements, s'associait à ses efforts par des sentences d'une sévérité trop justifiée. Le fameux arrêt du 17 novembre 1548 donna enfin satisfaction à l'opinion publique, plus exigeante à mesure qu'elle s'éclairait, en prescrivant aux confrères de ne traiter désormais que des sujets honnêtes et profanes. Les remontrances faites à Henri III sur le même objet, en 1588, achèvent de peindre cette dépravation d'un art inauguré dans le sanctuaire, et d'abord étroitement associé au culte. Elles montrent la licence et le sacrilége se mêlant aux représentations, les honteux passe-temps dont elles étaient précédées, les désordres de toute nature dont elles étaient l'occasion. En présence de la

réforme, il était temps de mettre un terme à ces scandales, et bien que les mêmes jeux fussent proscrits en Angleterre par Henri VIII comme favorables au culte catholique, ils ne justifiaient que trop ses sévérités et l'éclatant divorce qui s'opère au XVIe siècle entre l'Eglise et le théâtre. Ajoutons cette raison dernière et suprême : C'est que l'heure de la renaissance avait sonné.

Ce mot « renaissance » a été trop constamment employé pour qu'il soit nécessaire d'en préciser le double sens, celui de retour passionné à la littérature antique et d'une floraison générale des beaux-arts, appréciés dès lors, et cultivés dans toute l'Europe avec autant d'ardeur que de succès. Il n'est pas moins superflu d'ajouter que la renaissance nous vint de l'Italie qui devança de loin, dans ce mouvement, le reste de l'Europe. Ce qu'il importe de remarquer, c'est que dès son début elle fut, dans une certaine mesure, commune aux deux peuples, et qu'on vit commencer de bonne heure l'initiation de l'un par l'autre à la science de l'antiquité, comme aux merveilles de la civilisation. Dès le XIVe siècle, les trois grands poètes de l'Italie, Dante, Pétrarque et Boccace, viennent apporter à Paris le témoignage de cette union. Dante y recueille les leçons de l'Université qu'avait illustrée son compatriote saint Thomas d'Aquin. Pétrarque y séjourne, et rend hommage à la culture intellectuelle de la cour de France sous le roi Jean. Boccace y reçoit la naissance, y revient jeune encore, et puise dans nos fabliaux ses meilleures inspirations, comme Pétrarque avait mis à profit la gaie science des troubadours, comme l'auteur de la *Divine Comédie* s'était souvenu peut-être de nos mystères et des fictions de Jean de Meung. Avec la famille de Valois-Orléans, grâce à

deux femmes, Valentine de Valois et Christine de Pisan, ces liens s'affermissent et se développent. Bientôt l'Université de Paris subit l'influence italienne : Grégoire de Tiferne y forme, dans Robert Gaguin, le restaurateur des lettres latines; elle choisit au delà des monts plusieurs de ses maîtres. Viennent les guerres d'Italie : avec la ruine et les calamités, elles multiplient les points de contact, et soulèvent un vent de destruction qui promène et fixe partout les germes du progrès : le pillage du palais des Médicis dissémine les chefs-d'œuvre de l'art, comme la conquête de Milan ouvre la frontière de France à l'importation des manuscrits. Charles VIII ramène avec lui le second des Lascaris, et François Ier s'attache par des bienfaits ce même savant, qui forme pour son collége de France les Danès et les Budé. Mais surtout l'enchantement éprouvé par la race conquérante et ses chefs, dans les splendides palais de Florence ou de Rome, ne demeure pas stérile; des palais qui s'élèvent aux bords de la Seine et de la Loire, comme aux bords du Tibre et de l'Arno, se peuplent bientôt de chefs-d'œuvre, et l'art français, se transformant à l'école des maîtres italiens, regagne en élégante richesse ce qu'il perd du côté de la gravité religieuse et de l'ascétique pureté. La renaissance artistique tient tout ce qu'elle promettait, et justifie l'enthousiasme qu'elle inspire. En faut-il dire autant de la renaissance des lettres? Disons-le d'un mot : elle a tous les inconvénients d'un système où l'imitation domine, avec son cortége inévitable de réactions et d'excès. Est-il besoin de rappeler qu'entre le XIVe et le XVIe siècle, une période d'érudition pure avait altéré en Italie l'originalité du génie national, et devait exercer sur celui de la France une action sem-

blable et plus marquée? Après les grands chercheurs qui, comme Pétrarque et le Pogge, exhument les chefs-d'œuvre de la littérature latine, l'Italie produisit alors des platoniciens exclusifs, comme Marsile Ficin et Pic de la Mirandole, ou des cicéroniens fanatisés, comme Sadolet, Bembo et Scaliger. A leur suite, la même passion de latinité postiche pénètre en France. Christophe de Longueil, Etienne Dolet, Muret, de Thou donnent dans le même excès. Les études grecques, si fortement encouragées par l'enseignement supérieur et les grands travaux de l'imprimerie, précipitent ce mouvement; le monde des intelligences semble se déplacer sur son axe, et parcourir une orbite nouvelle en rétrogradant vers l'antiquité non pas étudiée, mais découverte avec transport et devenue l'objet d'une aveugle adoration. Tout doit se transformer sur son modèle, tout doit être sacrifié, mœurs, langue, monuments, traditions, souvenirs, à l'imitation classique. Ne parlons pas de ceux dont le zèle tourne en ridicule manie, qui jurent par les dieux immortels et sacrifient un bouc à Bacchus à la fin d'une tragédie; mais recueillons le témoignage du plus grave, du plus sensé des écrivains de la pléiade, Joachim du Bellay, dans sa *Défense et illustration de la langue française.* Il veut rester français; il le dit, il en démontre victorieusement la nécessité; il se moque, comme Rabelais l'avait fait, de ceux qui latinisent à tout prix et à tout propos; il veut enrichir la langue sans la dénaturer; il prétend remettre les vieux mots en honneur; il recommande à l'écrivain de hanter toutes sortes d'ouvriers et gens mécaniques, pour s'enrichir dans leur conversation. En revanche, les genres et les talents français n'obtiennent que ses dédains : « Laisse-moi, dit-il au poète,

toutes ces vieilles poésies françaises »; au contraire, l'ode antique et le sonnet italien ne lui inspirent que des paroles d'enthousiasme, et quant au genre qui nous touche davantage, comme faisant l'objet immédiat de notre étude, quant aux tragédies et aux comédies : « Si les rois et républiques les voulaient, dit-il, restituer en leur ancienne dignité qu'ont usurpée les farces et les moralités, je serays bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes. » Mais il ne laisse pas au poète l'embarras de cette recherche, et bientôt il lui en désigne l'objet dans cette apostrophe passionnée: « Là donc, Français, marchez courageusement vers cette cité romaine, et des serves dépouilles d'elle, comme vous avez fait plus d'une fois, ornez vos temples et vos autels... Donnez en cette Grèce menteresse et y semez encore un coup la fameuse nation des Gallo-Grecs. Pillez-moi, sans conscience, les sacrés trésors de ce temple delphique, ainsi que vous avez fait autrefois. »

La tragédie naissante entendit trop bien ce langage et répondit trop fidèlement à cet appel. C'est ce qu'il nous faut établir maintenant.

On se rappelle en quels termes Ronsard signale l'inauguration de ce théâtre nouveau. Boileau n'a pas pris un autre ton pour saluer l'apparition de Malherbe.

Jodelle le premier, d'une plainte hardie,
Francoisement sonna la grecque tragédie.

Il aurait mieux valu, si c'eût été possible, qu'il pût dire : Jodelle sonna grecquement la tragédie française. Ce serait l'équivalent de ce beau vers de Chenier :

Sur des sujets nouveaux faisons des vers antiques.

Ce qui frappe, en effet, dès l'abord dans la tragédie nouvelle, c'est qu'elle n'est française à aucun titre ; ni par le sujet, ni par les mœurs, ni par l'esprit, ni par la langue. Elle est, du reste, encore moins grecque, et l'éloge que lui donne Ronsard étonne d'autant plus qu'il pouvait l'appliquer à d'autres ; à Jean de la Péruse qui fit paraître sa *Médée* en 1553 ; à Lazare de Baïf qui, en 1537, avait traduit l'*Electre* de Sophocle et l'*Hécube* d'Euripide. Jodelle fut un disciple des latins. *Cléopâtre* et *Didon* sont les seuls ouvrages qu'il ait fait paraître en ce genre ou qui, du moins, ont été conservés. Ainsi, dans ce système à tout prix de l'imitation, ou bien l'on se borne à ces traductions que du Bellay condamnait justement, comme une œuvre stérile et nécessairement défectueuse dont il comparaît les auteurs à des blanchisseurs de murailles, ou bien l'on s'attaque à ce qu'il y a de plus facile, c'est-à-dire de mauvais, aux modèles d'affectation, de style ampoulé, de fausse grandeur, on croit imiter Sophocle en se traînant sur les pas de Sénèque ; Sénèque le tragique doublé de Ronsard, voilà l'idéal de la tragédie naissante.

La *Cléopâtre* de Jodelle, cette pièce triomphante saluée comme une merveille par la voix de tous les poètes en vogue et jouée devant un roi ; qui, selon Brantôme, valut à son auteur 500 écus tirés de l'épargne d'Henri II « et tout plein d'autres grâces », « cette chose nouvelle et très belle et très rare » s'appellerait aujourd'hui une déclamation. L'ombre d'Antoine y raconte les malheurs qui ont terminé sa vie, Cléopâtre les raconte en sous-œuvre et, comme elle le dit, « les remasche sans fin. » Octavian s'en entretient à son tour avec ses confidents Agrippe et Proculée, qui l'excitent à compléter sa ven-

geance en menant Cléopâtre enchaînée à son char de triomphe. Cléopâtre s'efforce de le fléchir par ses excuses et ses supplications, qu'elle n'interrompt que pour battre à coups de poings et de pieds Séleucus qui l'a dénoncée comme retenant une partie de ses trésors; puis elle se décide à mourir sur le tombeau d'Antoine. L'annonce emphatique de sa résolution forme le quatrième acte, et le récit de la mort remplit la scène unique du cinquième. Le style pourrait couvrir la nudité de ce fond et le relever un peu, mais le style offre un tel mélange de recherche, d'emphase et d'incorrection, qu'il en résulte une obscurité constante; citer un passage de quelque étendue serait difficile : la langue de J. Millet, celle même des Grébans était beaucoup plus intelligible que le fastueux jargon du premier en date de nos poètes tragiques. Ce ne sont que tournures compliquées, jeux de mots et allitérations, latinismes, métaphores bizarres, images que rien n'amène et qui rendent plus obscure l'idée qu'elles prétendent éclaircir. Qu'on se rappelle cette magnifique strophe de Jean-Baptiste Rousseau dans l'ode au prince Eugène :

Ce vieillard qui d'un vol agile
Fuit sans jamais être arrêté,
Le temps, cette image mobile
De l'immobile éternité,
A peine, du sein des ténèbres.
Fait éclore les faits célèbres
Qu'il les replonge dans la nuit.
Auteur de tout ce qui doit être,
Il détruit tout ce qu'il fait naître.
A mesure qu'il le produit.
Mais la déesse de mémoire
Favorable aux noms éclatants
Soulève l'équitable histoire
Contre l'iniquité du temps.

On retrouvera la même idée revêtue des mêmes images dans ces vers de Jodelle, mais je doute que, même interprétés par ce rapprochement, ils paraissent compréhensibles.

Pourquoi n'a point repos
Du temps le vol estrange,
Qui ses faits brouille et change:
Qui en volant saccage
Les châteaux sourcilleux
Qui les princes outrage;
Qui les plus orgueilleux
Rouant sa faulx superbe
Fauche ainsi comme l'herbe?
A nul il ne pardonne.
Il se fait et défait;
Lui-mèmes il s'estonne.
Il se flatte en son fait.
Puis il blasme sa peine
Et contre elle forcène.
Vertu seule à l'encontre.
Fait l'acier reboucher
Outre telle rencontre.

Cependant le passage est tiré d'un chœur, et les chœurs sont bien supérieurs au reste de l'ouvrage. C'est, qu'en effet, le XVI[e] siècle était particulièrement heureux dans la poésie lyrique. Il n'est guère parvenu, dans les autres genres de poésie, qu'à trahir d'orgueilleuses et stériles prétentions, mais il a trouvé dans l'ode, le sonnet ou l'élégie amoureuse, et la satire, les genres les mieux appropriés aux dispositions d'une époque à la fois turbulente et voluptueuse, et à l'état d'une langue enrichie par des innovations et des emprunts de toute nature. C'est par ce côté que se relève le talent si méconnu et si injustement ravili de Ronsard; c'est là qu'il a fait preuve de sentiment, d'éclat et d'harmonie. C'est

là que Jodelle aussi se montre disciple moins infidèle de ce grand poète lyrique. Nous en trouverons quelques preuves dans la tragédie qu'il fit paraître bientôt après, sous le titre de *Didon se sacrifiant*. Ici encore abondent les monologues ou les discours déclamatoires. C'est ainsi qu'Enée, surpris de se sentir faible et sans défense contre les reproches de celle qu'il abandonne, se rappelle à lui-même toutes les preuves d'énergie qu'il a données dans d'autres occasions.

> Je ne m'effroyai point quand la Grèce outragée
> Fit ramer les vaisseaux jusques au bord Sigée.

Puis il continue en énumérant toutes les occasions où il aurait pu s'effrayer et ne l'a pas fait. Quand le souffle lui manque et que sa phrase s'embarrasse, il reprend haleine au moyen du mot *dy-je*, reparaissant par intervalles.

> Bien [dy-je] que sortant de la maison mienne.
> Je véisse en mon chemin la prophète troyenne.
> Bien [dy-je], qu'en entrant dans la maison royale
> Avec les Grecs.... je visse Hécube froide et pâle

Il continue ainsi pendant soixante-dix vers. Quant à Didon, le poète avait beau jeu pour lui donner, dans la plainte et le reproche, une faconde inépuisable. N'avait-il pas à commenter, à défigurer le IVe livre de l'*Enéide?* Croyez bien que l'héroïne ne s'en fait pas faute, non plus que sa sœur Anna, et que l'une et l'autre font rudement expier au héros troyen la perfidie qui préside à son départ, et la lenteur qu'il met à le préparer. Cependant il n'est pas possible de s'approcher de Virgile, de le prendre pour modèle et de le suivre pas à pas dans la plus brillante partie de sa carrière, il n'est pas possible

de lui emprunter le plus tragique épisode d'un poème où les beautés de sentiment occupent la première place, sans que l'esprit le plus novice ne tire quelque profit de ce commerce, en échappant, par intervalles, à sa lourdeur, à sa gaucherie, à la tyrannie de la mode et du système, sans que la beauté du modèle ne s'impose parfois à la maladresse obstinée de l'imitateur, et ne lui communique un moment d'inspiration. Il nous semble, du moins; le rencontrer dans ce passage où quelques inégalités du style n'ôtent rien à la tirade de sa plénitude et de sa fermeté.

J'espère bien enfin (si les bons dieux, au moins.
Ne peuvent être ensemble et vengeurs et témoins)
Qu'avec mille sanglots tu verras le supplice
Que le juste destin garde à ton injustice....
Comme si de Megère on m'avait fait la sœur
J'engraverai ton tort dans ton parjure cœur :
Car quand tu m'auras fait croistre des morts le nombre,
Partout, devant tes yeux se roidira mon ombre.
Tu me tourmentes, mais en l'effroyable trouble
Où sans fin tu seras, tu me rendras au double
Le loyer de mes maux. La peine est bien plus grande
Qui voit sans fin son fait : telle je la demande :
Et si les dieux du ciel ne m'en faisoyent raison,
J'esmouvrois, j'esmouvrois l'infernale maison.
Mon deuil n'a point de fin. Une mort inhumaine
Peut vaincre mon amour, non pas vaincre ma haine.

On trouverait encore à détacher quelques vers d'un bel effet et d'un son dramatique. Ceux-ci, par exemple, que prononce Didon remise d'un évanouissement :

O malheureuse ardeur qui revient dans mes veines !
O malheureux réveil qui me rend à mes peines !
Qu'heureusement j'estois oublieuse de moy !
Que malgré moy je prends ce jour que je revoy ?

Rapprochons-les de ces vers de Cléopâtre :

Une éternelle nuit de ceux doit être aimée,
Qui souffrent en ce jour une éternelle peine.

et nous aurons ici l'accent, le cri de la passion.

A plus forte raison la partie lyrique, sensiblement supérieure à l'autre, nous offrira-t-elle, sous les antiques dénominations de strophe, d'antistrophe et d'épode, quelques couplets d'une heureuse facture et d'un mouvement soutenu. Telle est cette apostrophe à Hécube, remarquable par un certain éclat du rhythme, une ingénieuse réminiscence et la réflexion qui la termine :

Toi-même, Hécube infortunée,
Qui cruellement des Grégeois
Pour esclave fus entraînée,
Comment maintenant tu dirais ?
Quels brandons et quelles tenailles
S'acharnent dessus les entrailles
De ceux qui, devant triomphans,
Voyent soudain choir les orages,
Et ensanglanter leurs visages
Du sang même de leurs enfants.
Nous-mêmes qui dessous Enée,
Cherchons notre bien par nos maux,
Disons qu'avec les cœurs plus hauts
La plus grande misère est née.

C'est la libre reproduction d'un des plus beaux vers de Virgile :

Disce, puer, virtutem ex me, verumque laborem.
Fortunam ex aliis...................

(*Enéide*, XII, 435.)

Il y a dans ce passage de l'harmonie, de l'éclat, de la pensée; que manque-t-il donc à ces chœurs pour offrir un intérêt plus réel et plus soutenu ? Il leur manque ce

qui fait défaut au reste de la pièce, l'inspiration vraie, la conviction qui devrait les animer, la nécessité qui les justifierait; il leur manque d'être à leur place et de trouver dans l'ensemble de l'ouvrage leur raison d'être. Jodelle, en imitant la tragédie antique, selon le conseil de du Bellay, n'en avait pris que la forme extérieure. Qu'y a-t-il de plus essentiel au drame religieux et idéal tel que la Grèce l'a connu, que le discours ou monologue, le chœur et l'emploi des fables consacrées. Jodelle s'est emparé de ces trois éléments, mais chez lui le monologue est une tirade sans à-propos, le chœur est un hors-d'œuvre, la mythologie n'est qu'un placage ridicule. Le monologue et le chœur sur le théâtre antique ne se justifient pas seulement par la convenance, mais par la nécessité. Dans ces drames empruntés à la plus vénérable tradition, enveloppés des ombres d'une antiquité religieuse et d'une horreur sacrée, le personnage principal est moins acteur que patient, moins héros que victime. Soit qu'il représente la grandeur morale aux prises avec l'inéluctable fatalité, soit qu'il personnifie la marche du crime dans une âme trop docile aux conseils de la passion, et punie de ses fautes par la démence qui les aggrave et les perpétue, il ne saurait poser trop longtemps sous les regards du spectateur; un développement précipité nuirait à l'effet moral, comme une statue dressée sur un piédestal mobile, et qui se révèle successivement aux yeux dans la lente évolution de ses attitudes. Ainsi le personnage antique se raconte, s'expose lui-même et se révèle comme une image de la patience invincible, de la majesté dans la souffrance, ou de l'aveuglement progressif amenant lentement sa perte inévitable. Le chœur assiste à ces révélations, recueille

ces confidences, s'associe à tous les pressentiments qui devancent la catastrophe, en subit le contre-coup, et traduit immédiatement dans les chants et les pantomimes consacrées l'impression qu'il en reçoit. Héritier et continuateur de ce chœur plus ancien qui célébrait Bacchus et la puissance des dieux, il est, comme lui, sous le coup d'une inspiration immédiate, il offre une issue aux impressions qui accablent l'auditoire, et les traduit en beaux vers qui soulagent les âmes en même temps qu'ils dégagent la moralité de l'événement. Ainsi l'avait compris André Chénier, lorsque célébrant avec une admiration trop complaisante l'action de Charlotte Corday, il évoquait en son honneur les souvenirs de la Grèce, et rêvait pour elle une de ces apothéoses que la poésie antique décernait à ses héros dans des jeux solennels :

> Et des chœurs sur ta tombe en une sainte ivresse.
> Chanteraient Némésis, la tardive déesse
> Qui frappe le méchant sur son trône endormi.

Mais où est la sainte ivresse, où est la divinité dans les chœurs de Jodelle? Tout y est parti pris, affaire de mode, érudition superflue. Les dieux n'y représentent pas la puissance supérieure, l'action surnaturelle se mêlant aux événements de la terre, ils n'ont pas même le caractère d'utilité que voulait leur conserver Boileau, lorsqu'il prescrivait d'en faire des sujets d'allégories ou des machines poétiques. Jodelle fait usage de ces souvenirs, uniquement parce que sa mémoire en est chargée et obsédée, parce qu'ils lui paraissent constituer, dans un sujet antique, un agrément usité ou plutôt encore un accessoire inévitable; c'est une question de costume et

de mise en scène. D'autres, plus habiles, sauront ou les faire agir, ou les déguiser : il se borne à dire ce qu'il en sait pour montrer qu'il le sait, et il s'y prend de telle manière que le lecteur a besoin d'un certain effort de mémoire, pour se retrouver dans ces capricieuses généalogies. Didon reproche à Enée d'irriter son frère; traduisez : d'offenser l'Amour qui, comme lui, est fils de Vénus. Eras, la suivante de Cléopâtre, s'adresse ainsi à la Parque en la priant de hâter la mort de sa maîtresse et la sienne :

Ne permets point, alors que Phébus qui nous luit,
En dévallant sera chez son oncle conduit,
Que ta sœur pitoyable, hélas ! à nous cruelle,
Tire encore le fil dont elle nous bourrelle.

L'oncle de Phébus c'est la mer où le soleil va se coucher, et la sœur pitoyable c'est Clotho qui déroule le fil de la vie, mais que d'efforts pour entendre tout cela et que d'embarras à le dire ! Pédantesque étalage de friperie mythologique, monologue et chœurs qui tournent incessamment au remplissage, et ne servent qu'à déguiser le vide ou l'absence de l'action, voilà ce que Jodelle rapportait de son commerce avec le monde antique et ce qu'il léguait à ses successeurs qui n'ont pas toujours su, je parle des meilleurs, désavouer cet héritage ni se défendre de cette contagion. Il leur avait donné un pli qui ne s'effaça jamais complètement, il leur avait légué l'idolâtrie de la forme et la superstition de l'antiquité. Il leur avait même enseigné une autre idolâtrie encore. Nous avons vu la majesté royale apparaître plus d'une fois sur notre vieux théâtre, reconnaissable même dans la brutalité d'Hérode ou la barbarie naïve de Clovis; nous l'avons vu briller dans saint Louis du triple éclat

de la valeur, de la sagesse politique et de la sainteté; tirer, dans Charles VII, un nouveau lustre de son union avec le bon droit et les malheurs de la patrie, recevoir, en un mot, des hommages motivés et que l'indépendance relève, en les renfermant dans les limites d'une expression sobre et contenue. Avec Jodelle, la royauté triomphante, entourée de l'éclat des arts qui lui font au retour de l'Italie un glorieux cortége, y joignant le prestige de l'autorité absolue, assez étroitement liée à l'ordre public pour qu'on pût en apprécier les bienfaits sans en trop sentir le joug, la royauté devient l'objet d'un culte aveugle et d'une servile adoration. Le roi, c'est le dieu de la génération nouvelle qui trouvait dans l'antiquité des formules toutes prêtes pour ce genre d'adoration. « Adorer » c'est le mot qu'emploie Jodelle dans le prologue de sa *Cléopâtre* en parlant d'Henri II, et il prêche d'exemple :

Puisque la terre, ô roy, des roys la crainte,
Qui ne refuse être à tes lois estrainte,
De la grandeur de ton sainct nom s'étonne.
Qu'elle a gravé dans sa double colonne,
Puis que la mer qui te fait son Neptune
Bruit en ses flots ton heureuse fortune.
Et que le ciel riant à ta victoire
Se voit mirer au parfait de ta gloire,
Pourroyent vers toy les muses telles estre
De n'adorer et leur père et leur maistre ?
Lorsque le temps nous aura présenté.
Ce qui sera digne d'être chanté
D'un si grand prince, ains d'un dieu dont la place
Se voit au ciel jà montrer son espace.

Ainsi le prince est un dieu, et tous les éléments conspirent pour lui apporter leurs hommages. Malheureusement la royauté française va s'accoutumer à entendre ce

langage et la poésie à le lui faire entendre. Métaphores! dira-t-on, mais ces métaphores témoignent de l'esprit du siècle qui les autorisait.

Est-ce à dire que l'inventeur du théâtre classique n'ait rien enseigné de meilleur aux générations qui devaient suivre, et n'ait déposé dans le sillon qu'il ouvrait que des germes empoisonnés? Non, sans doute; son style est plaqué, inégal, surchargé d'images forcées, oiseuses ou ridicules, contourné à l'excès et laissant à l'esprit une impression de fatigue, à force de recherche et d'obscurité préméditée; mais pourtant il se relève par moments; nous en avons eu la preuve : on y trouve l'accent tragique, on y rencontre même ce grand art du dialogue, de ce dialogue à vers alternés où se heurtent, comme dans un duel, deux passions rivales, et dont Corneille devait tirer de si prodigieux effets. En voici le premier exemple, dans un entretien entre Enée prêt à quitter Carthage et le chœur formé de Phéniciennes :

ENÉE. O bienheureux départ! O départ malheureux!
LE CHŒUR. Quel heur en ton départ?
ENÉE. L'heure que les miens attendent.
LE CHŒUR. Les dieux nous ont fait tiens.
ENÉE. . . . . Les dieux aux miens me [rendent]
LE CHŒUR. La seule impiété te chasse de ces lieux
ENÉE. La piété destine autre siége à mes dieux....
LE CHŒUR. La piété ne peut mettre la pitié bas.
ENÉE. La pitié m'assaut bien, vaincre ne me peut pas...
LE CHŒUR. Par la seule pitié les durs destins s'émeuvent.
ENÉE. Ce ne sont pas destins si fléchir ils se peuvent.
LE CHŒUR. Un règne acquis vaut mieux que l'espoir d'être roi
ENÉE. Non cestuy, mais un autre est destiné pour moi.
LE CHŒUR. Quel païs se rendra, sachant ta décevance?
ENÉE. J'ay non pas au païs, ains au ciel ma fiance.

A part quelques archaïsmes, ce dialogue est d'une pré-

cision de forme et d'une vigueur de raisonnement qui ne seraient pas indignes de Corneille. Mais à d'autres égards, il faut l'avouer, la tragédie naissante, malgré ses prétentions à nous rendre l'antiquité classique, semble un nouveau pas vers la décadence et la parodie. On était plus près du modèle dans le mystère de Troie-la-Grant. Au moins les héros d'Homère, quoique défigurés, y reparaissaient vivants encore par l'humeur batailleuse et la naïveté des sentiments; ici nous n'avons de l'antiquité que l'écorce, encore s'agit-il d'une antiquité bâtarde et corrompue par la déclamation. Pourtant Jodelle a trouvé quelque chose; il a trouvé ce qui manquait partout au théâtre du Moyen-Age, les secrets mal compris et grossièrement employés, mais entrevus au moins de cette langue poétique faite pour les grandes situations et les personnes augustes; langue harmonieuse et noble, où la pensée fait alliance avec l'image, où l'éclat des expressions figurées alterne avec l'énergie du mot simple, où le naturel ne se sépare point de la hardiesse poétique, telle enfin qu'on a pu l'appeler, par une métaphore universellement acceptée et comprise, la langue des dieux. Quant au reste, ne nous plaignons pas trop, si Jodelle a fait fausse route dans son imitation de l'antiquité: l'antiquité féconde nous réservait de meilleurs enseignements et de plus salutaires influences. On a dit, et nous avons en partie reconnu, que la renaissance avait fait à nos arts, à nos habitudes, à nos croyances même une funeste violence; qu'elle avait détourné brusquement le cours de notre développement historique, et livré le monde une seconde fois à l'erreur, à la force, aux séductions du paganisme. Disons plutôt que l'héritage du monde antique doit être accepté sous bénéfice d'inventaire, que

tout n'est pas à prendre, que tout n'est pas à rejeter dans ce passé si dépravé à quelques égards, et par d'autres côtés si voisin de la perfection. L'esprit humain se meut assez librement dans la sphère d'activité que Dieu lui a tracée, pour en user comme il le fit des fruits de l'Eden aux premiers jours de son apparition sur la terre; il peut toucher à tous et s'en nourrir, en s'abstenant du fruit défendu. Le XVII[e] siècle protesterait à lui seul contre ce reproche de corruption dont on charge la renaissance; il a su pratiquer la féconde alliance de l'art antique avec la foi chrétienne, sans que l'excellence de son goût compromît la vivacité de son patriotisme ou la pureté de sa foi; entre l'esprit ancien et l'esprit nouveau, il a su pratiquer une fusion merveilleuse, et dans le genre de littérature qui nous occupe, cette fusion à laquelle tous les siècles écoulés, le Moyen-Age compris, ont apporté leur élément et leur tribut, a produit l'art français, cet art qui se personnifie dans les noms glorieux de Corneille et de Racine.

CHAPITRE XVI

J. GRÉVIN. — THÉODORE DE BÈZE. — JEAN DE LA TAILLE.

Après Jodelle, inventeur de la tragédie française, ou qui du moins donna l'exemple de hasarder sur la scène quelque chose de plus qu'une simple traduction, le premier en date, comme en renommée, est Jacques Grévin, qui fit représenter au collége de Beauvais, le 16 février 1560, sa tragédie de la *Mort de César,* imitée en partie d'une pièce latine de Muret. Le latin se prête à la déclamation, il la souffre, on serait tenté de dire qu'il l'appelle. En français, elle forme, avec la précision du langage et les habitudes d'esprit auxquelles répond et satisfait l'idiome, un contraste beaucoup plus accusé. A cet égard, la tragédie de Grévin n'est pas très supérieure aux œuvres de Jodelle. Comme son devancier, Grévin compose sa pièce avec un petit nombre de scènes où l'action s'efface devant le discours, et où le discours ne contribue que bien faiblement à l'expression des caractères. Les tristes pressentiments de César et les flatteries qu'Antoine emploie pour le rassurer occupent le premier acte. Le second n'est qu'un monologue de Brutus

qui s'excite à punir le tyran. Calpurnie fait les frais du troisième en racontant ses inquiétudes à sa nourrice qui tâche de la calmer, à son époux qui lui promet de ne point se rendre au sénat; mais Brutus, avec quelques grands mots, triomphe de cette résolution. Il faut reconnaître ici une sorte de nœud, une intention dramatique, et ce genre d'intérêt qui tient aux perplexités du personnage principal, ayant leur contre-coup dans l'âme des spectateurs. Dans l'acte suivant, Calpurnie, plus effrayée que jamais, se trouble et prévoit un malheur à l'approche du messager qui vient, dans la forme accoutumée, lui raconter le meurtre de César. Le dernier acte est le même, au fond, que dans toutes les pièces de théâtre composées sur le même sujet; il nous retrace cette première journée des dupes où les conspirateurs, après avoir célébré leur facile triomphe avec plus d'enthousiasme que d'assurance et de conviction, se voient joués par la feinte bonhomie d'Antoine qui retourne contre eux les passions excitées en leur faveur, et la proscription dont ils menaçaient leurs adversaires. Grévin n'a pas oublié le célèbre expédient dont il se servit pour soulever les esprits et faire apparaître l'image de la victime.

Et vous braves soldats, voyez, voyez quel sort
On vous a fait : voyez cette robe sanglante,
C'est celle de César qu'ores je vous présente.

Des causes politiques et morales de l'événement, du sombre fanatisme qui obsédait Brutus et qui d'ami, d'obligé, le fit conspirateur, puis assassin, des passions opposées qui divisaient son parti et pouvaient faire échouer l'entreprise, des pensées qui inspiraient César,

des sentiments qui se partageaient cette âme supérieure par tant de côtés, infirme et bornée par d'autres, de l'abaissement du sénat et du peuple, en un mot de ce problème historique si compliqué què le meurtre du dictateur devait résoudre, et embarrassa d'une complication nouvelle, en précipitant la solution dans le sens le moins prévu, Grévin ne dit pas un mot, et probablement il ne soupçonnait guère, à dix-neuf ans surtout, qu'il pût en être question dans une tragédie. Il ne songeait qu'à faire de l'effet par de grands noms, des souvenirs classiques, de sonores tirades, et il n'est pas demeuré trop au-dessous de cette prétention. Ronsard, qui avait consacré de son autorité la gloire naissante de Jodelle, voulut bien jouer aussi le rôle d'introducteur pour cette nouvelle renommée, et lui décerner la palme poétique en termes trop flatteurs pour être entendus au pied de la lettre : « Toi, mon Grévin, » lui disait-il,

Et toi Grévin encor
Qui dores ton menton d'un petit creppe d'or,
A qui vingt-deux ans n'ont pas clos les années,
Tu nous a toutefois les muses amenées,
Et nous a surmontés, qui sommes jà grisons.
Et qui pensions avoir Phébus en nos maisons.

Mais l'enthousiasme se refroidit quand Grévin, blessé par la franchise dont Ronsard avait fait preuve à l'endroit de sa secte, dans le discours sur les misères du temps, concourut à la rédaction d'une satire appelée le *Temple*. L'éloge fut supprimé, mais il resta constant que Grévin, l'heureux auteur d'une comédie assez remarquable, dominait aussi, de toute la hauteur d'un succès incontesté, la foule nombreuse alors des poètes tragiques. Laharpe, juge dédaigneux et incompétent de toute cette

époque, recueillit l'opinion accréditée; il trouva dans l'œuvre de Grévin ce qu'il appelle des morceaux de force, et cite, à titre d'exemple, le passage suivant du monologue de Brutus, en priant le lecteur de ne point s'arrêter à l'imperfection du langage.

> Alors qu'on parlera de César et de Rome,
> Qu'on se souvienne aussi qu'il a été un homme,
> Un Brute, le vengeur de toute cruauté,
> Qui aura d'un seul coup gagné la liberté.
> Quand on dira César fut maître de l'empire,
> Qu'on sache quand et quand Brute le sut occire.
> Quand on dira César fut premier empereur,
> Qu'on dise quand et quand Brute en fut le vengeur.

Laharpe ajoute : « Qu'on mette ces idées en vers tels qu'on en peut faire aujourd'hui, on verra qu'elles sont grandes et fortes et du ton de la tragédie. Passe pour le ton de la tragédie; il est convenu que même dans le monologue, où le personnage se livre à des réflexions solitaires, il doit s'exprimer avec cette véhémence et cette chaleur justement appelée théâtrale. Laharpe n'ose pas tout dire, mais assurément il pensait à Voltaire, dont la muse, dans les sujets tirés de l'histoire romaine et particulièrement dans le rôle de Brutus, affecte, toute différence gardée, les mêmes élans oratoires et la même vivacité factice. Ce n'est point là du Shakespear, et quoi qu'en dise Laharpe, les idées manquent, mais la forme est vive, la tirade bien enlevée. C'est la manière française telle qu'on la retrouve dans les tragédies où il est question de république et de tyrans, qui, à défaut de la tribune encore muette, offraient aux premiers essais de l'éloquence politique une occasion de se produire. A ce point de vue, Grévin est un précurseur et forme le point de départ d'une tradition. Mais il se montre plus vrai,

plus poète, plus intelligent observateur de la nature humaine, dans la scène où Cornélie déplore les dangers auxquels César est exposé par l'excès même de sa fortune, et envie pour lui la sécurité d'une vie obscure. C'est un lieu commun, dira-t-on. Soit ; mais il est si bien en situation, il convient si parfaitement au rôle d'une épouse effrayée, qu'il offre une beauté originale et produit, placé comme il est, entre le monologue de Brutus et le récit du meurtre, un contraste intéressant.

Heureux, se dit Calpurnie,

Heureux l'homme qui est content
D'un petit bien acquis, et qui n'en veut qu'autant
Que son bien le requiert. Las ! il vit, à sa table
Toujours environné d'un repos désirable.
Il n'a souci d'autrui. L'espoir des grands trésors
Ne lui va martelant ni l'âme ni le corps,
Il se rit des plus grands et leurs maux il écoute.
Il n'est craint de personne et personne il ne doubte.

C'est ici que je crois apercevoir ce mérite de la pensée signalé par Laharpe dans un autre passage :

Il n'est craint de personne et personne il ne doute

C'est ce tourment du doute, cette méfiance à l'endroit de ses meilleurs amis qui assiégeait l'âme de César et lui faisait dire : « il vaut mieux mourir une fois que de trembler toujours. » C'est à cette plaie secrète que touchait le mime Labérius, dans le vers célèbre dont celui-ci nous rend un écho :

Necesse est ut multos timeat quem multi timent.

Voilà donc, dans une œuvre superficielle, un éclair d'intelligence historique, un trait de profondeur. Ajoutons

ces quelques beautés de forme qui ne sont point indignes de la tragédie, de la vigueur oratoire, des réflexions qui trahissent un sentiment vrai rendu avec simplicité : nous en conclurons que de Jodelle à Grévin, un pas a été fait, un progrès accompli.

Ce progrès s'est-il continué dans les ouvrages qui suivirent immédiatement celui-ci ? Il faut répondre négativement, si l'on considère ceux qui procèdent de la même inspiration et dont les sujets sont empruntés à l'antiquité. Le contraire a lieu pour ceux qui s'en éloignent et retrouvent dans les livres saints la voie délaissée des anciens mystères. L'*Agamemnon* de Charles Toutain, qui parut comme la *Mort de César* en 1650, celui de Le Duchat, publié dix ans après, ne sont que de mauvaises imitations de Sénèque. Les pièces de Nicolas Filleul, son *Achille*, sa *Lucrèce*, sa pastorale des *Ombres* n'obtiennent des historiens du théâtre français qu'une mention dédaigneuse, accompagnée de ces mots « cette pièce ne mérite ni extrait, ni critique. » Le même jugement sommaire est porté soit par les frères Parfait, soit par le duc de la Vallière, sur la *Philanire* de Claude Rouillet, régent au collége de Bourgogne, même sur quelques tragédies sacrées comme le *Jephté* de Florent Chrestien et la bizarre trilogie de *David*, composée par Louis de Mazures et qui tient plus du pamphlet que de l'œuvre d'art.

Une arrière-pensée analogue se trahit dans l'œuvre bien supérieure que fit paraître, en 1551, sous un titre assez emphatique, l'un des pères de la réforme, le célèbre Théodore de Bèze. C'est la « tragédie française du sacrifice d'Abraham, nécessaire à tous chrétiens pour trouver consolation au temps de tribulation et adversité. »

L'auteur ajoute une indication qui renvoie à la *Genèse,* et un texte de saint Paul en manière d'épigraphe. La pièce fut d'abord écrite en latin, puis en vers français de dix syllabes. Tout annonce ici une œuvre inspirée par la conviction, par le zèle austère, et aussi par l'esprit de secte, par cet esprit étroit, téméraire, qui se plaît à heurter, à défier nos sentiments et soulève, comme à dessein, les répugnances de la nature par le choix même d'un sujet qui touche à ce que l'antiquité religieuse a de plus formidable. Devant ce récit du sacrifice d'Abraham, l'homme religieux s'incline et se tait; il pense à cette loi de charité formulée par l'Evangile, et qui succédant à la loi de rigueur, est venue donner satisfaction aux meilleurs instincts de la nature humaine; mais il laisse le récit biblique dans son obscurité mystérieuse; il ne songerait pas du moins à présenter sous la forme dramatique, à titre d'exemple ou de divertissement, ces redoutables vertus du monde naissant. De Bèze n'a point de ces scrupules. Il est vrai qu'il pouvait s'autoriser d'un précédent. En 1539 avait paru un premier drame sur le même sujet représenté devant le roi, à l'hôtel de France. On en fait honneur à Octavien de Saint-Gelais, le galant poète devenu, par la vertu de ses vers et la faveur de Charles VIII, évêque d'Angoulême; mais les dates ne se prêtent guère à cette hypothèse. Quoi qu'il en soit, l'auteur, en mettant sur la scène le terrible sacrifice imposé par l'ordre d'en-haut à la tendresse d'un père, en avait adouci l'horreur par des palliatifs d'un emploi bien légitime. Il montrait Isaac ignorant le sort qui l'attendait, et conduit par la curiosité jusqu'au sommet de la montagne où l'immolation devait s'accomplir. Alors seulement, apprenant qu'il allait mourir, il se jetait dans les

bras de son père; l'un et l'autre préludaient par des embrassements prolongés à la catastrophe et s'adressaient de pathétiques adieux. Cet endroit, dit un critique, est fort touchant et réellement bien écrit. C'était au retour de la montagne qu'Isaac racontait à sa mère ce qui s'y était passé. De Bèze n'a point de ces ménagements. Isaac, instruit de l'arrêt porté contre lui, doit suivre son père au lieu marqué pour le supplice. Abraham y lutte longtemps contre l'ordre divin, mais il triomphe de ses faiblesses en imposant silence à la raison insensée. L'enfant, qui se débat contre la mort, invoque le nom de sa mère qui l'attend pleine d'inquiétude, et qui, en recevant la triste nouvelle, remplira de cris sa demeure désolée. Abraham répond stoïquement : « Celui qui fait la plaie saura bien la guérir (1). » Il a vaincu la nature ou plutôt le démon, car ici, (qui le croirait?) la voix de l'humanité qui gémit et se débat sous une nécessité terrible, c'est la voix même de Satan; c'est le tentateur qui éveille dans l'âme d'Abraham les angoisses qui retiennent son bras et font défaillir sa volonté. Impossible de traiter la chair et le sang, les affections et les tendresses humaines, avec un dédain plus superbe et une dureté plus implacable. En donnant aux siens ces rigides enseignements, de Bèze n'oubliait pas ses adversaires. Voici d'abord comment, d'après le texte rigoureusement interprété de la tragédie latine, le roi des enfers est introduit sur la scène et s'annonce aux spectateurs. Il paraît coiffé d'un capuchon de moine et s'exprime

(1) Tout cela manque dans la pièce française, où l'auteur, pour ménager sans doute les sentiments de l'auditoire, prête au père un langage beaucoup plus ému, au fils un dévouement stoïque, au démon le plus bizarre attendrissement.

ainsi : « J'ai sous mes ordres une troupe de serviteurs « revêtus de la pourpre, et dont le visage enluminé fait « pâlir l'éclat des rubis. Je traîne à ma suite une « cohorte impudente qui couvre son corps d'une robe « aux plis traînants et dont la tête rasée disparaît sous « le capuchon ; l'ivresse, la goinfrerie, le mauvais lieu, « voilà ce qui lui plaît. J'ai des prélats au front mitré, « aux vêtements pénétrés des plus douces senteurs, etc. » Et plus loin : « Depuis que j'ai revêtu ce vêtement, je « suis devenu plus méchant que moi-même et je médite « contre la race humaine de nouveaux attentats. » Il y a dans cette tirade une éloquence âpre et incisive qui disparaît en partie dans les faibles vers de la rédaction française. Nous les citons toutefois à titre d'échantillon. — Même sous cette forme atténuée, on y reconnaît la rigidité doctrinale et les violentes antipathies dont s'inspirait l'écrivain.

Dieu est au ciel, et bien, je suis en terre.
Dieu fait la paix, et moy je fays la guerre,
Dieu règne en haut : et bien, je règne en bas ..
Dieu a créé et la terre et les cieux
J'ay bien plus faict, car j'ay créé les dieux.
Je poursuivray, quoiqu'en doive advenir,
Tant que pourray cet habit maintenir,
Habit encor en ce monde inconnu...
O froc! ô froc, tant de maux tu feras,
Et tant d'abus en plein jour couvriras,
Que si n'estoit l'envie dont j'abonde,
J'auroys pitié moi-même de ce monde;
Car moy qui suis de tous méchants le pire,
En le portant moi-même je m'empire.

On trouve aussi dans la pièce française le défaut que d'autres œuvres contemporaines présentent à un moindre degré : celui d'offenser la nature et de la

mettre en contradiction avec le respect dû au texte sacré.

Le premier écrivain qui, sans partager les mêmes préventions, rencontre le même écueil, est un Orléanais, un vaillant soldat dont le caractère explique en partie les œuvres et en relève le prix. C'est pourquoi il convient d'en dire un mot.

Jean de la Taille naquit vers 1540 d'une famille qui, si je ne me trompe, existe encore, à qui sa dignité traditionnelle et des traits assez caractérisés ont valu la dénomination de Bourbons de la Beauce. Il fut appelé, comme tous ses pareils, à la carrière des armes, mais son père lui fit donner la forte instruction qu'il regrettait de n'avoir pas reçue lui-même. Après avoir recueilli, au Collége de France, les leçons de Muret, le jeune homme fut envoyé, pour étudier le droit, à l'Université d'Orléans. Mais la science des lois, nous dit-il, lui parut crasseuse, obscurcie par le gros latin de cuisine d'Accurse et de Barthole; les muses vinrent le tenter, et lui semblèrent plus belles que les lois, mieux peignées et de meilleure grâce. Il était entraîné d'ailleurs par l'exemple de Ronsard et de du Bellay, comme lui de noblesse ordinaire, et s'étant fait, par les belles-lettres, une illustration personnelle. Il était d'ailleurs plutôt repoussé qu'attiré par les occupations familières à la jeune noblesse, et sans faire, comme il le disait, métier ni profession de la poésie, semblable en ce point à l'honnête homme de Pascal, qui ne se pique de rien, il repoussait assez fièrement le reproche qu'on lui faisait de déroger en cultivant la poésie. « Je veux bien, ajoutait-il, qu'on sache que je ne puis, à mon grand regret, y dépendre autre temps... que celui que tels ignorants de cour emploient coutumièrement

à passer le temps, à jouer et à ne rien faire, leur donnant congé de n'estimer non plus mes escripts que leurs passe-temps, leurs jeux et leur fainéantise. » C'était une réminiscence de Cicéron, répondant à peu près dans les mêmes termes aux Romains attardés qui lui faisaient un crime de ses connaissances : « Quel blâme ai-je encouru, qui peut s'élever contre moi si le temps que les autres donnent à leurs affaires domestiques, aux fêtes et aux spectacles, à leurs plaisirs, aux délassements du corps et de l'esprit, le temps qu'ils perdent dans de longs repas, dans les jeux de hasard, à la paume, je le consacre à repasser mes études littéraires : « *Si quantum* « *ceteri ad suas res obeundas, quantum ad festos dies lu-* « *dorum celebrandos, quantum ad alias voluptates.....* « *conceditur temporum, quantum alii tribuunt tempestivis* « *conviviis, quantum aleæ, quantum pilæ, tantum mihi* « *egomet ad hæc studia recolenda sumpsero.* » Jean de la Taille ne disait même pas toute la vérité ; la poésie était pour lui plus qu'une occupation et un exercice ; il en attendait la gloire : celle de Ronsard excitait son émulation et il se flattait de parvenir à la postérité avec le double renom de poète et de citoyen. C'est la prétention qu'il exprime dans cette épigramme placée au bas de son portrait :

Tu peux icy me voir du tout, lecteur,
Me voir en face, en l'esprit et au cœur,
(Afin que mort je puisse immortel vivre.)
Par ce portrait tu peux voir mon visage
Tiré au vif, mon esprit par ce livre,
Et par la guerre où je fus, mon courage.

Mais la carrière des armes ne lui donna pas ce qu'il s'en promettait. Il y retrouva ces passe-temps dont la

grossièreté l'avait déjà révolté. Atteint d'une blessure au visage en 1568, détroussé par des brigands aux mains desquels il échappa à grand'peine, il prit à trente ans la résolution de s'ensevelir dans la retraite, et revint habiter le domaine de Bondaroy. Il publia ses œuvres en 1572 et 1574 et demeura dès lors complétement ignoré, quoiqu'il ait vécu jusqu'aux premières années du siècle suivant. Heureux imitateur d'Arioste dans la comédie, habile à manier la forme lyrique, comme la plupart des écrivains de son temps, il s'y est essayé avec succès dans deux genres très opposés. Ses chansons et ses odelettes renferment de très jolies choses, et l'on admire sans réserve une charmante idylle qu'il a composée sous le titre de « la rustique amie. » C'est une petite paysanne, Margot, qui ne sait comment faire savoir au berger que sa froideur désole qu'il est payé de retour ; on retrouve dans son gracieux monologue le mélange de naïveté fine et de sensibilité que présentent les scènes rustiques tracées de nos jours par une femme célèbre, à qui le centre de la France a fourni tant de tableaux champêtres et de sujets d'observation. Comme les Berrichonnes de G. Sand, la petite Beaucerone de Jean de la Taille est un type charmant et pris sur nature. Un talent moins gracieux mais plus relevé se montre soit dans la « remontrance pour le roi, » soit dans la pièce du « courtisan retiré. » C'est le récit d'une rencontre où l'auteur reçoit les avis d'un vieillard tardivement désabusé des séductions de la vie mondaine. Les malheurs du temps et les désordres de la cour y sont mis en parallèle avec la douceur et la paix des occupations rustiques. Le thème n'est pas nouveau, et l'auteur, en le développant avec complaisance, se souvient trop souvent des anciens qui l'ont traité avant

lui, mais cette diffusion n'exclut pas l'énergie, et l'imitation se concilie chez lui avec une verve originale (1). Nous remarquerons surtout dans cet ouvrage, une fierté de sentiments, une droiture et une indépendance de caractère qui rendaient l'auteur plus propre qu'un érudit ou un lettré de profession à traiter dignement les sujets dont s'occupe la tragédie. Il ne lui manquait d'ailleurs, pour aborder ce nouveau genre, ni l'intelligence des règles, ni la connaissance approfondie de l'antiquité. La dédicace de son *Saül* à la princesse Henriette de Clèves est un véritable traité qui contient sur l'art de la tragédie tout ce qu'on peut dire d'essentiel, tout ce qui a reçu la consécration de l'expérience et du temps. L'auteur prescrit avec raison de choisir le sujet dans un ordre de choses élevé, de n'y présenter que des catastrophes capables de produire la terreur et de stimuler la réflexion : ruine des grands, trahisons de la fortune, guerres, famines, captivités, cruautés des tyrans. Il veut que le pathétique y domine, « la vraie et seule intention d'une tragédie est d'esmouvoir et de peindre merveilleusement les affections d'un chacun, » et nous verrons qu'il a suivi cette règle de manière à joindre très heureusement l'exemple au précepte. Il prescrit, d'accord avec Aristote,

(1) Témoin cette définition de la cour, si juste pour ce temps-là, et pour d'autres encore.

> L'homme à la femme y rend obéissance.
> Le docte à l'ignorant, le vaillant au couart,
> Au prestre le gendarme, à l'enfant le vieillard,
> A l'insensé le sage.................................
> Tous y sont desguisez, la fille y va sans mère,
> La femme sans mary, le prêtre sans bréviaire,
> Le moine sans congé, sans habit le prélat,
> Sans livres le docteur, sans armes le soldat.

de choisir un personnage également distant de la vertu parfaite et de l'extrême perversité. Longtemps avant Boileau, Jean de la Taille formule avec la même précision que lui la règle des unités : « Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps et en un même lieu. » Comme Aristote, il défend d'ensanglanter la scène et en général « d'y rien représenter qui ne se puisse commodément et honnestement faire, » et la raison qu'il en donne est remarquable : « c'est que chacun verra bien ce que c'est, et que ce n'est tousjours que fantaisie. » Il rappelle, à ce propos, le brigand Lauréolus tiré de prison par Domitien et livré aux bourreaux de la scène, pour donner au peuple romain le divertissement d'un supplice en nature. Il condamne justement cet affreux moyen d'atteindre à la vraisemblance théâtrale et, sans nommer les mystères, il condamne aussi la scène qui en formait le dénouement obligé, celle du crucifiement. Remarquons, en passant, qu'il a pleinement raison. De pareilles scènes n'échappent à l'horreur qu'elles inspirent qu'en obligeant le spectateur à se dire : ceci est de la pure fantaisie. Tout son plaisir alors, si plaisir il y a, consiste à admirer le jeu des machines ou l'habileté des grimaces imitatives chez un acteur réduit au rôle de mourant ou de supplicié. La poésie disparaît : elle cède le pas aux impressions brutales, et le poète lui-même s'efface devant le machiniste ou le pantomime. Par une nouvelle critique rétrospective du théâtre des mystères, l'auteur interdit l'emploi des longs discours à portée théologique et celui des allégories. En revanche, il insiste sur deux conditions essentielles du poème dramatique. Ce sont, d'une part, une intrigue bien conduite et, comme il le dit, « entrelacée,

coupée, reprise; » de l'autre, une savante distribution qui écarte tout ce que l'esprit devine aisément, qui fasse commencer au milieu ou à la fin l'exposé des faits dont l'événement se compose, enfin qui le répartisse en actes bien distincts, de sorte que chacun d'eux se termine quand la scène est vide, « et le sens aucunement parfait. » Plus sage qu'Aristote, il n'exige pas que le dénouement soit toujours malheureux, mais il veut au moins qu'il tienne en suspens l'esprit du spectateur et condamne le sujet traité par de Bèze, etc. Dans ce résumé d'Aristote, d'Horace et de leurs commentateurs modernes, notre auteur n'est en défaut que sur un point. En faisant une loi de l'emploi du chœur, il emprunte au théâtre grec un élément dont il n'a pas compris la valeur, et dont il n'a su tirer qu'un très-médiocre parti. A cela près, nous reconnaîtrons qu'il connaissait bien l'instrument dont il allait se servir et que la théorie de l'art lui était très familière. Il connaissait également les modèles dont il devait s'inspirer. Les souvenirs de l'antiquité venaient naturellement se fondre dans ses écrits, s'associer sans effort et sans disparate au mouvement de sa propre pensée. Nous en verrons plus d'un exemple. Mais en suivant les traces de l'antiquité, il ne s'obligeait pas à penser comme elle, à en adopter les erreurs, il restait moderne et voulait enfermer dans les formes antiques un esprit nouveau. Il termine la dédicace de son *Saül* en appelant sur ses vers l'inspiration divine et promettant d'y rester fidèle.

> Je te promets, Seigneur,
> De ne chanter que toi, faisant ton évangile
> Ta grandeur et ton nom retentir jusqu'aux cieulx.

Malheureusement son zèle l'a égaré dans le choix des sujets.

Nous blâmerons celui de Saül, non à cause de la folie si fréquemment représentée sur le théâtre, témoin les rôles d'Ajax, d'Hercule, d'Oreste, du roi Léar, d'Hamlet, ni à cause de la fatalité dont l'idée forme le fond de toute la littérature dramatique chez les anciens et a reçu, dans l'*Œdipe-roi* de Sophocle, une si tragique expression; mais parce que nous sommes habitués à considérer l'idée de Dieu dans son ensemble, à n'y point séparer la puissance ou la justice de la miséricorde. Il y a en nous un sentiment qui proteste et se plaint, quand le cours des événements semble mettre en défaut la bonté divine, et nous empêche de reconnaître le souverain Maître des choses à son plus touchant attribut. Nous disons alors, avec Saül :

O que sa Providence est cachée aux humains!
Pour estre donc humain j'éprouve sa colère,
Et pour estre cruel il m'est donc débonnaire!

Nous nous associons à ces reproches, comme à cette amère résignation du roi rejeté.

Tu m'as donc Seigneur, tu m'as donc oublié!
Donc en ton cœur scellée est ton inimitié
D'un sceau de diamant! Plus donc tu ne m'aimes.
Tu eslis donc des rois de tes ennemys mêmes!
Hé bien! aime les donc et favorise les :
Mais je vas, puisqu'ainsi en mes maulx tu te plais,
Finir au camp mes jours, mon malheur et ta haine.

Ajoutons que ce dénouement est inévitable et prévu dès le premier vers. L'auteur a beau en varier les images : songe, prophétie, folie, double récit; il est toujours là, immobile et présent; comment faire un drame avec cela? comment faire mouvoir des caractères et une action dans ce cercle de fer? Il y faut du remplissage.

De là ces narrations qui se répètent et nous font assister deux fois au suicide de Saül.

De là aussi l'importance donnée à des rôles épisodiques, tels que celui de Jonathas et de son écuyer. Il faut avouer cependant que le premier offre, dans la pièce, un noble caractère. Il exprime une indifférence au péril, un désir de gloire, un mépris de la vie, qui permettent de le comparer à l'Achille de Racine, et qui établissent entre ces deux types de la jeunesse intrépide et généreuse, une frappante analogie, avec cette différence toutefois, que si le héros de Racine parle un langage infiniment plus noble et plus élégant, celui de Jean de la Taille a pour lui l'avantage d'une meilleure cause et d'une vertu plus désintéressée, car il affronte la mort pour son roi, pour son père et pour son pays.

Nécessité nous force : et puisqu'il faut qu'on meure,
Vaut-il pas mieux mourir vaillamment à ceste heure,
Qu'attendre les vieux ans pleins d'oisive langueur,
Ennemis de vertu, de force et de vigueur ?
Qu'on louë, qui voudra, la vieillesse débile,
Pour son grave conseil, pour son advis utile ;
Il n'est que l'ardeur jeune, et d'avoir au menton
Plustost l'or que l'argent, voire encore deust-on
Eprouver mille hazards et, par mainte adventure,
Sacrer son nom heureux à la gloire future.
Hastons-nous donc avant que le destin tardif
Nous face languir vieux en un lit maladif,
Et prodiguons dispos cette mortelle vie
Qui d'une autre éternelle après sera suivie.
Je me tuerois plustost que de me veoir si vieux,
Traîner dessus trois pieds mes jours tant ennuyeux,
Aux hommes desplaisant, fascheux, mélancholique,
Et du tout inutile à la chose publique,
Puis sans être à la fin ni honoré ni plaint,
Devaller aux enfers comme un tison étaint.

Il est difficile, en lisant ces vers, de ne pas penser à ceux de la tirade de Racine :

Moi je m'arrèterais à de vaines menaces
Et je fuirais l'honneur qui m'attend sur vos traces?
Les parques à ma mère, il est vrai, l'ont prédit
Lorsqu'un époux mortel fut reçu dans son lit :
Je puis choisir, dit-on, ou beaucoup d'ans sans gloire
Ou peu de jours suivis d'une longue mémoire.
Mais puisqu'il faut enfin que j'arrive au tombeau.
Voudrais-je de la terre inutile fardeau,
Trop avare du sang reçu d'une déesse,
Attendre chez mon père une obscure vieillesse.
Et toujours de la gloire évitant le sentier.
Ne laisser aucun nom et mourir tout entier ?

Outre l'avantage de cette forme enchanteresse, le défenseur d'*Ipigénie* a celui de remplir un rôle mieux défini; il ne proteste pas seulement; il fait quelque chose : il brave Agamemnon et il essaie de sauver Iphigénie. Jonathas ne peut que mourir et David le pleurer. La scène est belle, mais elle arrive trop tard, quand l'intérêt a fait fausse route.

Même erreur dans les *Gabaonites,* œuvre principale de Jean de la Taille, qui parut en 1573. Ici encore le sujet était mal choisi, non-seulement parce qu'il ne comportait point les développements nécessaires pour remplir cinq actes, mais surtout parce qu'il mettait l'auteur en opposition directe avec son but. Il voulait concentrer l'intérêt sur David, et celui-ci, obligé, pour obtenir la fin d'une peste qui décime son peuple, de livrer aux Gabaonites toute la race de Saül réclamée pour le supplice, en punition d'un ancien parjure, conserve difficilement une part dans la sympathie qui se concentre sur les victimes.

Dans ce drame abondent les imitations, mais imitations intelligentes dans lesquelles ne s'emprisonne pas la fécondité de l'écrivain. Joab engageant David à quitter une terre désolée par la famine, reproduit le serment des Phocéens jurant de ne jamais revoir leur patrie soumise au joug de Cyrus; un peu plus loin, le chœur parle de la vengeance divine absolument comme Horace, et lui donne, sinon un pied boiteux, du moins « des jambes gourdes, » ce qui revient au même, à l'élégance près. Au second acte, Mérobe, qui veut rassurer sa mère et lui faire espérer des temps meilleurs, emploie pour la consoler les images familières aux poètes antiques, et en particulier celles d'une ode d'Horace :

Non semper imbres nubibus hispidos
Manant in agros.

Rezèfe lui répond par le récit d'un songe où l'auteur, visiblement inspiré par le souvenir du songe d'Enée, trace le portrait de Saül sur le modèle de celui d'Hector et lui prête le même langage. Rezèfe, tout entière à ses tristes pressentiments, s'attendrit sur le sort de ses enfants :

O mes chers fils, l'espoir de votre mère
Le seul estoc de Saül votre père
Duquel en tout vous retenez l'image.
Car tel son front, tel était son visage !
Il vous avait le col ainsi haussé,
L'épaule large et le poil retroussé,
Un tel marcher, un tel port vénérable,
Un tel regard, un maintien tout semblable.

Ce langage est celui d'Andromaque à qui la vue d'Ascagne rappelle son Astyanax, par la même conformité des traits et des gestes,

Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat.

Mais l'auteur n'en reste pas sur cette imitation ; il en complète l'effet par un trait d'exquise sensibilité dont l'Andromaque de Racine nous offrirait à peine l'équivalent.

Bref, ô mes fils, pour ce qu'en vous je voy
De votre père encore je ne scay quoy,
Vous empeschez mon âme de le suivre,
Et dans mes maux vous me faites survivre.

Ce qu'elle ajoute est peut-être encore plus beau de sens et d'un effet plus dramatique :

C'est, c'est par vous qu'il me faut supplier
Encore Dieu, et le bien singulier
De défier toutes adversités,
En mes malheurs encore vous m'ostez.

Pensée profonde et d'une vérité saisissante ! N'est-ce pas, en effet, par ce côté que l'on domine encore la volonté d'une femme désespérée, et qu'on peut lui faire connaître la crainte, quand l'excès des maux semble l'en avoir affranchie ? Donc l'imitation chez notre poète n'est pas le calque servile : on lui ferait tort de le confondre avec le troupeau d'esclaves dont parle Horace. Son modèle l'inspire, il s'engage sur les pas de l'ancien qui le guide, afin de pousser plus avant dans la voie qui s'ouvre devant lui. Le reste de la pièce nous en offrira d'autres et de remarquables exemples. Et d'abord, Joab qui joue dans cette pièce une rôle odieux, comme celui d'Ulysse, de cet Ulysse que l'antiquité chargeait volontiers de toutes les commissions révoltantes : arracher Astyanax des bras de sa mère pour le livrer au supplice, réclamer Polyxène afin qu'elle meure égorgée sur le tombeau d'Achille, dénoncer Palamède ou enlever Philoctète, Joab remplit sa mission sinistre avec autant de

rigueur et plus de noblesse qu'Ulysse. Violent, irritable et affamé de vengeance, tel, enfin, que nous le représente l'Ecriture sainte, habile et rusé comme son modèle antique, il a, d'ailleurs, pour plaindre les victimes et les faire consentir à l'arrêt qui les frappe, des mots d'une énergie virile, attendrie par le respect de leur malheur. Joab est vraiment un caractère très heureusement composé des souvenirs de la poésie grecque et des données de la Bible ; odieux par la mission qu'il accepte, il se relève par la manière dont il l'accomplit. Elle ne peut réussir, il est vrai, sans l'emploi de la ruse, et il ne s'en fait pas faute. Rezèfe a caché ses enfants dans le tombeau de Saül, elle jure qu'ils sont morts, ensevelis, mais l'ardeur de ses protestations la trahit. Elle se dénonce davantage encore au moment où Joab la félicite de cette mort prématurée qui leur épargne l'horreur du supplice, et quel supplice! On devait les crucifier. Ce mot, cette image la font frémir :

Crucifier, bon Dieu! ah, je sens un glaçon
Qui pénètre mes os d'un étrange frisson!

Joab réplique avec une cruelle perspicacité :

Puisque tes fils sont morts, pourquoi es-tu craintive?
Mais elle tremble encore, il faut que je poursuive.

Et il emploie la menace. Mais, par sa vivacité même à braver les supplices qu'on emploierait en vain pour lui arracher son secret, la malheureuse mère le trahit encore. Hé bien! dit Joab, à qui chacune de ses angoisses apporte un surcroît de conviction, il faut que leurs corps déterrés subissent le supplice qui les attendait vivants. Rezèfe, comme une autre Mérope, s'avance furieuse et lui barre le chemin.

> Ah! je ne souffriray que ta main sacrilége
> Touche à ses lieux sacrés : plutôt, plutôt mourrai-je.

Mais sa mort n'arrêterait pas un instant leur implacable ennemi. Par une transformation subite, elle recourt aux pleurs, elle appelle ses enfants hors du tombeau de Saül et se jette à genoux aux pieds du ravisseur; elle demande grâce en termes d'une douceur et d'une simplicité navrantes. Jusqu'ici ce n'est pas seulement une scène du drame des *Gabaonites* par J. de la Taille que nous avons analysée. Le lecteur a prévu le rapprochement que nous allons faire; c'est en même temps une scène des *Troyennes* de Sénèque, la meilleure peut-être et la plus touchante de tout son théâtre. C'est Ulysse qui, dans Sénèque, pose à la veuve d'Hector d'insidieuses questions, c'est lui qui devine à certaine affectation dans les réponses, que la vérité se cache sous des affirmations ambiguës, qui la démêle à force d'art et qui, sur un prétexte beaucoup moins naturel que celui qu'allègue Joab, ordonne la démolition du tombeau d'Hector. Comme Rezèfe, Andromaque tombe alors à ses genoux et demande grâce, au nom de sa tardive obéissance. Jusqu'ici donc tout est imitation, libre, heureuse et parfaitement placée. Voici où l'originalité commence. Joab n'est pas un bourreau, c'est un soldat, plus brave qu'Ulysse, plus droit surtout, fourvoyé dans une odieuse entreprise et pressé d'en finir. Rezèfe qui le voit inflexible, le traite de lâche et lui reproche de n'avoir jamais su que ruser et trahir. Il répond en homme dont la réputation de bravoure est faite.

> Qui cette injure autre que toi dirait,
> A ses dépens ma force sentirait,
> Mais d'arrester nous n'avons nul espace.

Rezèfe épouvantée de ce calme, voudrait au moins associer ses enfants à son désespoir pour en doubler l'effet :

Mais vous mes chers enfants.
Vous n'estes point pâles, mornes ni blèmes :
Vous vous taisez.

Armon, l'ainé, lui répond qu'il voulait mourir en silence, avec dignité ; sa mère s'est trompée si elle attendait de ses fils une faiblesse.

Mais cuydes-tu que par mes humbles vœux
Je m'avilisse à mendier la vie ?
Ha ! Dieu m'accable, ains qu'une telle envie
J'aye de vivre.

REZÈFE.

Hélas qu'avez-vous dit ?

Tout est perdu en effet, puisque ses fils sont d'accord avec le meurtrier. Joab cependant pleure et se détourne. Les deux enfants qui font assaut de courage, repoussent à l'envi l'idée de se sauver en acceptant une vie sans honneur, et déclarent que David fait bien de les frapper, car ils eussent reconquis le trône et puni l'usurpateur. Ces bravades, loin d'irriter Joab, ne lui inspirent qu'une tristesse magnanime. Sa réponse respire une pitié mêlée d'admiration et de généreuse envie. Quant aux fils de Saül, ils n'éprouvent plus qu'un sentiment : le désir de s'illustrer par une mort généreuse, et ils restent sourds à toutes les raisons pressantes, ingénieuses, que suggère à Rezèfe la douleur maternelle.

MIFIBOZET.

Puisque la vie humaine
De tant de maux et de labeurs est pleine,
Et que celuy ses malheurs plustost fine,

Lequel plustôt de sa mort s'avoisine.
Quel fol désir et malheureux envie.
De vivre tant au monde nous convie?
Vaut-il pas mieux, puisqu'il convient mourir.
Quitter bientost ceste vie, et l'offrir
A son païs pour en faire une échange,
Au bruit tant doux d'une vive louange?

REZÈFE.

Mais les défuncts ce bruit ne sentent pas.

ARMON.

Si font, ô mère, ils le sentent là bas :
Car sans l'espoir de ce dernier salaire,
Rien ne pourrait aux vertus nous attraire.

REZÈFE.

Est-ce vertu quand sa mort on avance?

MIFIBOZET.

Oui, lorsque Dieu nous fait telle ordonnance.

REZÈFE.

Ah! Dieu ne veut le trépas de personne.

ARMON.

N'est-ce pas luy qui la vie oste et donne?

REZÈFE.

Mais qui vous rend coupables de la mort?

ARMON.

Vaut-il pas mieux que nous mourrions à tort,
Que iustement?

C'est le mot célèbre de Phocion mourant, et il ne saurait être mieux placé. Contre cette résistance inspirée par l'honneur, Rézèfe cherche son point d'appui dans l'honneur même. Elle essaie d'ébranler ses fils par l'image du supplice infâme qui les attend. La réponse de Mifibozet est l'équivalent exact de ce vers célèbre du se-

cond des Corneille, digne d'avoir été trouvé par le premier.

Le crime fait la honte, et non pas l'échafaud.

Lasse enfin de lutter sans succès, la mère de Saül demande qu'on l'associe au supplice de ses petits-enfants, et enfin qu'on lui permette de leur adresser l'adieu suprême. Joab y consent volontiers. La scène est profondément tragique, d'une pénétrante simplicité, d'un caractère antique par la dignité qu'y conserve chaque personnage, dans l'expression d'une douleur profonde aux prises avec une nécessité inévitable.

REZÈFE.

O mon support! ô de votre parente,
Le seul espoir! ô fils que je lamente!
O seul honneur de vostre maison veuve,
Qui de ses maux fait la dernière preuve!
O fils, pour qui j'ay tant de fois prié!
Mais Dieu ne s'est de mon vœu soucié.
Vous ne pourrez des hayneux triomfans,
Vanger Saül (ô ses nobles enfants),
Vous ne ferez (dont de deuil je soupire).
La gent de Dieu ployer sous vostre empire.
Mais ô rigueur, ô deuil! ô cas piteux!
On vous menra prendre au gibet honteux.
Mais recevez, ains qu'aller à la croix,
Ces miens baisers pour la dernière fois.

ARMON.

Que dirons-nous là bas à tous nos frères
Et à Saül?

REZÈFE.

Contez-leur mes misères,
Et les priez qu'ils facent tost venir
Quelque Satan icy haut pour punir
Nos ennemis, et d'un fouet retors
Vanger sus eux vos innocentes morts.

JOAB.

C'est assez dit; mère, étanche tes pleurs :
Les pleurs ne font qu'allumer les douleurs.

REZÈFE.

Ah ! attendez que leurs yeux soient fermez
De ma main propre. Adieu, fils bienaymez.

MIFIBOZET.

Adieu parente, adieu douce clarté.

ARMON.

Adieu le sein dont je fus allaité.

REZÈFE.

Ah recevez ces larmes derechef......

Mais Joab, impatient d'en finir, a commandé qu'on aille saisir les fils de Mérobe pour exterminer à la fois toute la descendance de Saül, et menace Rezèfe de lui ôter de force les deux enfants que ses bras ne peuvent quitter. L'un d'eux intervient pour prévenir cette violence. Ici encore nous rencontrons le souvenir de Racine; la scène des adieux de Clytemnestre à Iphigénie se présente à la mémoire, en lisant celle qui va suivre, et ne lui fait point de tort.

ARMON.

Hélas! Joabe, excuse, je te prie,
La maternelle et juste fascherie :
Et toy ma mère, infortunée et triste,
Contre l'effort des plus grands ne résiste.
Peus-tu bien voir qu'avecques force et coups,
On te sépare honteusement de nous ?
Vien, vien plustôt, Joabe ; allon-nous en.
Car aussi bien ma poitrine ie sen
Se fendre au deuil de ma triste parente.
Doncques adieu, adieu, mère dolente.
Je ne puis plus mes larmes contenir.

REZÈFE.

O mes enfant, ie ne scay soutenir
Mon faible corps pour le deuil qui m'assiége.
Mais ils s'en vont. Que feray-je ? où iray-je ?
Suyvons, suyvons. Mais auray-je le cueur,
De regarder de leur torment l'horreur ?
Dea pourquoy non ? puisqu'ils ont le pouvoir
De le souffrir, ne le pourray-ie voir ?

Elle se traîne en effet jusqu'au lieu du supplice. Le reste est raconté. Il eût été difficile, en effet, de nous faire assister à des scènes d'échafaud dont le regard n'aurait pu supporter même l'imparfaite image, et de renouveler l'expression épuisée du désespoir maternel. L'auteur y substitue fort heureusement le classique procédé du récit fait par un témoin de la scène, et ce récit qui ménage les impressions déjà trop vivement excitées, qui atténue d'ailleurs l'odieux que les scènes précédentes ont jeté sur le caractère de David et qui déteint un peu, contre le gré de l'auteur, sur le texte sacré, ce récit nous paraît associer, au ton élevé du poème héroïque, les plus pathétiques accents de la tragédie.

Aux fenestes des toicts les mères de Sion
La regardoient aller avec compassion.
Elle vous fend la foule et se hâte de sorte
Qu'enfin près de ses maux son pied viste la porte.
Elle voit les gibetz, dont sa peur vient à croistre,
Et de plus en plus près son malheur apparoistre :
Mais quand elle vit ses fils indignement traittez,
Et misérablement à la croix tourmentez,
Quand elle vit leurs chefs qui sur l'espaule chéent,
Leurs visages mourants et leurs bouches qui béent
A la mort, et les yeux qui nagent à leur fin,
Elle s'arresta là, comme un rocher alpin,
Que ny foudres, ny vents, ny les pluyes qui roulent
Journellement du ciel, aucunement ne croulent.
Immuable, chenu, horrible et plein de neige.

Ainsi Rezèfe estoit : mais las! que vous diray-je
Des filz en la voyant? Certes alors les pleurs
Que la peur de la mort, les tourmens, les douleurs,
Que mesmes les bourreaux ne sceurent arracher,
Vinrent piteusement à coup se deslacher.
O femme (dirent-ils) faut-il que tu accroisses
Par ta présence hélas, nos malheurs et angoisses?
N'avons-nous pas souffert des peines assez grandes,
Sans qu'avecques tes pleurs tout le cœur tu nous fendes?
Retire toi plutôt et que ta piété
Ne vaincque de tes fils la magnanimité.
Va, te dis-je, et nous laisse endurer constamment
Si peu qu'il reste encor à souffrir de tourment.
Ainsi de nostre mort jamais ne te souvienne,
Et la fortune ormais plus heureuse t'advienne.
Ces mots parachevez éveillèrent la voix
De Rezèfe, laquelle en embrassant la croix,
Leur réplique en ce point : ô fils, quels je vous vois!
Est-ce donc cy l'espoir lequel de vous j'avois?
Mais, ô fils, regardez votre dolente mère
Et l'allégez un peu de vostre œillade chère.
Où tournez-vous les yeux? Pourquoi fuyez-vous celle
Qui sent également vostre peine cruelle?
Car il n'y a que moi en toute cette presse
Avec qui vous puissiez partir votre détresse.
Doncques, regardez moi et ne me priez point
Que je parte d'icy, veu le deuil qui me point;
Car ains que je le face on verra les oiseaux
Abandonner le vide, et les daufins les eaux.
Jamais, jamais dehors de ce lieu ie n'iray,
Ains ma vie ennuyeuse icy ie finiray.
Mesme, en attendant que la fureur me tue,
Icy ie garderay, d'une haire vestue,
Que de jour les oiseaux, et les bestes sauvages
Ne facent en la nuict à vostre corps outrages.
Ainsi parla Rezèfe, et baisant leurs genoux,
Le maternel amour elle divise à tous.
Quand vos enfants venus à leur extrémité,
Après avoir longtemps contre la mort lutté,
Soupirèrent ensemble, ensemble adieu se dirent,
Et l'esprit vertueux tous ensemble ils rendirent.

Il nous semble qu'il y a dans cette vérité de sentiment, dans cette largeur de style, comme aussi, dans cette manière d'imiter, en le surpassant, un écrivain latin, de la grandeur et de l'art. Et cependant, les hommes de goût, comme ils s'appellent, ne voient dans tout cela qu'un fatras puéril; les frères Parfait, historiens du théâtre français, déclarent que J. de la Taille n'a jamais rimé que malgré Minerve; ils écrivent, en parlant de cette pièce : « S'il était possible de faire un plus mauvais poème que la tragédie de *Saül le Furieux*, celle-ci le surpasserait. » Inutile de relever l'injuste frivolité d'un pareil arrêt, et de faire le procès en règle à cette critique heureusement passée de mode, qui condamne en bloc tout ce qu'elle appelle barbare, sans doute pour se dispenser d'y regarder de plus près. Du reste, un érudit mieux avisé avait déjà relevé l'iniquité de cette décision, et tout en signalant le défaut capital de cette pièce, le partage ou plutôt le déplacement de l'intérêt qui se concentre sur ceux dont il devait s'éloigner, dans la pensée du poète, le duc de la Vallière ajoutait : « Ces jeunes « princes meurent en héros. Les personnages de Rezèfe « et de Mérobe sont admirables. Tout ce qu'elles disent « est l'expression vive de la nature. La première arrache « des larmes, lorsqu'on la voit, les cheveux épars, fen- « dre la presse, courir au lieu du supplice, se précipiter « sur ses enfants expirants, aller de l'un à l'autre..... « Enfin mourir de douleur au pied de ces tendres vic- « times. » Il se trompe sur ce dernier point, mais cela n'infirme en rien les éloges qu'il donne à la pièce. Nous n'avons qu'à y souscrire, et les citations qui précèdent, mais surtout la dernière, nous y autorisent incontestablement.

L'antiquité nommait Euripide le plus tragique des poètes, et en parlant ainsi elle croyait lui donner une louange incomparable, elle constatait un mérite capable de compenser tous les défauts de son système, de faire oublier ses moins excusables erreurs, elle lui décernait aussi justement qu'à ses prédécesseurs Eschyle et Sophocle, le sceptre de la poésie dramatique. C'est précisément Euripide que nous retrouvons ici, dans une de ses conceptions les plus pathétiques. Ces enfants qui vont au supplice avec tant d'abnégation pour rendre la paix à leur pays, ils parlent exactement le langage, ils expriment les sentiments de l'héroïque Macaria marchant volontairement à la mort, pour assurer le salut des Héraclides. C'est Euripide encore qui nous est rendu, c'est son Hécube que nous retrouvons dans le tableau des douleurs de Rezèfe, et dans l'adieu qu'elle adresse à ses fils expirants. Si nous avions la Niobé du poète grec, il est probable que l'analogie serait plus frappante, et le rapprochement nous paraîtrait mieux justifié encore. D'où vient donc que la critique française n'applique point à nos vieux auteurs un peu de cette indulgence qui fait pardonner aux anciens quelques défauts en faveur des beautés qui transportent ? D'où vient qu'un pareil pathétique ne lui paraît pas suffisant pour racheter quelques imperfections de langage. D'où vient cela ? De la prévention peut-être, et à coup sûr aussi de l'ignorance. Etudions notre pays, son histoire, sa langue, son passé, et ne nous lassons pas de le connaître : nous n'aurons pas perdu notre temps.

CHAPITRE XVII

JACQUES DE LA TAILLE. — ROBERT GARNIER.

Nous avons admiré chez Jean de la Taille, malgré beaucoup d'inexpérience dans le choix des sujets, une disposition remarquable à imiter, tout en restant soi-même et sans rien ôter au sujet traité de son vrai caractère. Nourri des souvenirs de l'antiquité grecque et latine, il les mêle sans effort au tissu de sa propre composition; mais toujours fidèle à la pensée qui l'inspire, et sachant associer aux formes antiques l'esprit et la couleur propre à des sujets exclusivement tirés de l'Ecriture sainte, il en a surtout reproduit avec un singulier bonheur le côté dramatique, soit en esquissant, d'après le texte sacré, des caractères comme ceux de Saül, de Jonathas et de Joab, soit en reproduisant avec émotion des scènes douloureuses, telles que le supplice des enfants de Saül. Nous l'avons vu, dans ce dernier tableau, comme dans la scène où Rezèfe emploie tour à tour la ruse et la prière pour les dérober au sort qui les menace, atteindre sans effort au pathétique le plus vrai, ici par la peinture du courage instinctif qui soutient de simples enfants contre l'horreur de la mort, là par l'expression vraiment déchirante de l'amour et du

désespoir d'une mère. Une fois encore nous avons eu lieu d'être surpris que la critique française ait toujours omis de mentionner des noms aussi honorables que celui de Jean de la Taille, et qu'elle le confonde dans un même silence avec la tourbe des écrivains sans mérite comme sans physionomie, qui ne peuvent guère espérer mieux que l'oubli.

En revanche, la critique accorde un souvenir à Jacques de la Taille, frère du précédent, ce jeune poète de dix-huit ans, qui mourut à Paris le même jour qu'un troisième frère possédé, comme ses aînés, d'une passion généreuse et précoce pour la poésie et la carrière des belles-lettres. L'hospitalité donnée, dans la chambre qu'ils occupaient, à un gentilhomme atteint de la peste, leur communiqua le mal dont ils moururent ensemble au mois d'avril 1562. L'aîné recueillit pieusement les travaux de son frère, et comprit, dans l'édition de ses propres œuvres en 1572, les deux tragédies de *Daire* et d'*Alexandre,* composées par Jacques de la Taille, à seize et à dix-huit ans. La critique les a mentionnées, mais seulement pour y attacher une de ces qualifications dont on ne se relève pas. Selon les frères Parfait, ces pièces sont d'une versification ampoulée et pleines de phrases ridicules. Le mot leur plaît et ils le répètent. Dans la pièce de *Daire,* ils ne trouvent à signaler que quelques vers qui leur ont « paru mériter d'être mis au jour par leur extrême ridicule, » et, dans *Alexandre,* ils signalent « le même ridicule de versification. » Il n'y a point à demander grâce pour les vers que les frères Parfait ont trouvés si plaisants qu'ils leur ont fait l'honneur d'une citation. Tout le monde a fait comme eux, et ce malheureux distique a fixé pour jamais la réputation de son

auteur. Le voici, puisqu'il faut en parler. Darius mourant veut léguer au roi de Macédoine le soin de protéger ses filles et sa veuve, et il formule ainsi ce vœu suprême :

Mes enfants et ma femme aye en recommanda....

tion, allait-il ajouter, mais son dernier soupir s'échappe avant ce monosyllabe :

Il ne put achever, car la mort l'engarda.

Assurément la figure est burlesque ; il n'y a pas d'autre exemple d'une si étonnante suspension, et je doute que Dumarsais l'ait mentionnée dans ses tropes. Ne nous hâtons pas cependant de condamner le jeune écrivain, pour ce jeu d'esprit d'un goût détestable, et ne jugeons pas de l'œuvre entière par un détail si minime. Remarquons d'abord dans ses pièces un mérite sérieux, celui de l'intelligence historique. Dans la pièce d'*Alexandre,* la première en date, il n'a pas sans doute échappé à la tentation de suivre les traces de Quinte-Curce, et de représenter le conquérant de l'Asie comme un héros de parade, comme un personnage de roman. S'il accepte la grossière apothéose que lui décerne Cléon, s'il repousse les avis de ce flatteur qui l'exhorte au repos, s'il dédaigne les avertissements du prophète chaldéen qui lui dénonce sa mort prochaine et l'engage à quitter Babylone, ce n'est point par nécessité politique mal entendue, par le sentiment de sa mission inachevée, ni par mépris pour des prédictions suspectes, c'est par des raisons de fantaisie, par gloriole, par bravade, par un fatalisme irréfléchi. De même Alexandre, travaillé par le poison qui consume sa vie, manque de mesure et de dignité dans l'expression de ses souffrances, de naturel surtout dans les apostrophes qu'il adresse à cet ennemi caché dans

ses entrailles et qui n'ose le combattre à découvert. Mais le mépris qu'il témoigne pour une existence obscure et sans activité, le désir de gloire qui lui fait préférer la mort au repos et qui lui fait dire :

> Je n'ai vécu que trop, car ce que j'ai vaincu,
> Je veux compter, plutôt que ce que j'ai vécu ;

mais l'entrevue des conspirateurs, l'exposé des motifs qui les portent à se défaire d'Alexandre, c'est-à-dire le besoin du repos, le désir de jouir après tant de fatigues, des amis à venger, l'honneur compromis du parti macédonien, l'affront fait à la Grèce par la faveur qu'Alexandre témoigne à la Perse, la haine du despotisme dont il adopte l'esprit et les signes extérieurs, le regret de la patrie dont on se voit séparé par une absence éternelle, tout cela est pris de l'histoire et vivement représenté. Ajoutons que toutes les situations se rattachent à l'événement principal : les avis qui le dénoncent, les complots qui le préparent, le festin qui en ménage l'occasion, les douleurs qu'il fait éclater chez la mère et l'épouse de Darius. Il y a là une idée, un plan et une exécution qui, sans être suffisante, ne compromet pas la grandeur du sujet ni celle du personnage.

La pièce de *Darius,* malgré le distique de la fin, n'est pas moins remarquable comme étude historique. Il est vrai que le sujet valait moins. Darius n'est que trop conforme à l'idée que l'histoire nous donne de lui : faible, inconséquent, crédule, plein d'incertitudes et laissant venir une catastrophe que sa seule inertie rend inévitable, généreux d'ailleurs, et parlant à l'occasion le langage d'un roi. Irai-je, dit-il, en parlant de son heureux adversaire,

> A luy me rendre, afin que de sa grâce

J'obtienne au moins quelque petit domaine,
Comme Mazée, Abulite et Mithrène?
Ah! que le ciel de ses foudres m'envoye
Dessous la terre, ains jamais que je voye
(Tant que mon âme aura ce corps pour hoste),
Que mon royaume aucun me donne ou m'oste!
Je ne verrai ma couronne ravie
Par mes haineux, sinon avec la vie.

On pourrait contester, sinon la fierté de ce langage, au moins la sincérité du sentiment qu'il exprime. Mais une incontestable grandeur d'âme se révèle chez Darius, quand, pressé par un chef de mercenaires grecs de se confier à lui et de chercher dans son camp un refuge inviolable, il y renonce par attachement aux siens, pour ne pas leur faire l'affront de donner à des étrangers la confiance qu'il leur refuserait.

Je veux entre les miens souffrir, quoy qu'il advienne,
Ains que pour apostat et furtif on me tienne.

On ne le soupçonnera pas de chercher son salut dans l'émigration. Il fait plus, il consent au malheur qui le menace, au cas qu'il l'ait mérité.

C'est raison qu'on me prive
De la vie, si je semble indigne que je vive.

Patron, le chef des mercenaires, lui répond noblement :

Plus desprisez la vie et plus la méritez,

et il le presse de se défendre, ne fût-ce que pour ne pas laisser les Grecs qui le servent tomber sous le joug du parricide Bessus. Darius répond en alléguant la fatalité.

Si le ciel a conclu qu'aujourd'hui je trépasse,
Je ne gagnerai rien d'aller en autre place.

Cette raison, qui dans toute autre bouche ne serait qu'un prétexte mis en avant pour déguiser l'indolence, a dans la sienne un à-propos particulier. Irritante et mensongère chez tout autre, elle est décisive pour un roi de l'Orient, sectateur d'une religion dont le fatalisme est le premier dogme. Elle est de plus dans le caractère du personnage, indécis et prompt à l'abattement, comme tous ceux qui ont été longtemps flattés, ne sachant tenir tête aux hommes ni à la fortune, parce que dans son palais gardé par la terreur et l'adoration servile, il n'a pu apprendre à connaître ni l'une ni les autres. Bessus, au contraire, est un type très réussi de conspirateur énergique, de scélérat sans scrupule, sachant ruser quand l'heure n'est pas venue d'agir, et ramper pour atteindre à son but. Le récit de la mort de Darius laissé mourant par lui dans une forêt, et recueilli par un serviteur fidèle, est trop long, comme l'a dit de Beauchamps, qui ajoute : C'est l'endroit le moins mauvais de cette faible tragédie. Prenons de ce jugement ce qu'il contient de favorable, et tout en convenant que la tragédie est faible comme œuvre d'art, insuffisante pour l'action et pour le style, constatons du moins qu'elle révèle, comme la précédente, à un degré notable, le don précieux de l'intelligence historique, et pour conclure, reconnaissons à plus d'une marque, à des conceptions heureuses, à quelques traits dessinés d'une main ferme et sûre, à une certaine dignité soutenue du langage, qui manquera longtemps encore chez les écrivains postérieurs, ce que les pressentiments et les regrets de Jean de la Taille avaient de légitime, sous une forme un peu emphatique, lorsqu'il écrivait au sujet de son frère: « Si le souverain moteur de l'Univers lui eût presté autant de vie et d'heures que de

savoir, il eut bientôt, en la carrière des Muses, jeté la poussière et le soleil en la vue de nos poètes français, voire des plus excellents. » Il y a là, en effet, « l'étoffe et la matière d'un poète. »

Celui qui doit maintenant nous occuper forme avec les frères de la Taille, et le second surtout, un contraste assez complet. Vivant, il a joui de sa renommée célébrée à l'envi par Ronsard, Baïf, Jamin, P. Belleau, du Bellay, Cl. Binet, Robert Estienne, par les écrivains et les érudits qui ont fait à sa louange assaut d'épigrammes et de sonnets, de panégyriques en français et en latin. Quoiqu'il ait borné sa fortune par un généreux désintéressement, il a joint cependant la dignité lucrative du magistrat aux avantages moins assurés de la carrière poétique. Il a pu enfin donner la complète mesure de son talent dans une suite d'ouvrages faits à loisir de 1568 à 1580, avec toute la suite et l'application que comporte une occupation professionnelle. Enfin la justice de la postérité lui a moins fait défaut qu'à ses prédécesseurs, et le critique que j'ai déjà cité, l'auteur du *Lycée* ne lui refuse point une place parmi les pères du théâtre, ni l'honneur d'un jugement assez favorable et d'une citation criblée de petites remarques vétilleuses, mais pourtant faite à bonne intention. Le passage choisi est emprunté à la pièce de *Cornélie*. C'est le monologue de César rentrant à Rome, et qui salue en ces termes la ville associée à son triomphe :

O sourcilleuses tours ! ô côteaux décorés !
O palais orgueilleux ! ô temples honorés !
O vous, murs que les dieux ont maçonnés eux-mêmes.
Eux-mêmes étoffes de mille diadèmes,
Ne ressentez-vous point le plaisir de vos cœurs,
De voir votre César, le vainqueur des vainqueurs,

Par tant de gloire acquise aux nations étranges.
Accroître son empire ainsi que vos louanges ?
Et toi, fleuve orgueilleux, ne vas-tu par tes flots
Aux tritons mariniers faire bruire mon los,
Et au père Océan te vanter que le Tibre
Roulera plus fameux que l'Euphrate et le Tigre ?
Jà, presque tout le monde obéit aux Romains ;
Ils ont presque la mer et la terre en leurs mains :
Et soit où le soleil de sa torche voisine
Les Indiens perleux du matin illumine,
Soit où son char lassé de la course du jour
Le ciel quitte à la nuit qui commence son tour,
Soit où la mer glacée en cristal se resserre,
Soit où l'ardent soleil sèche et brûle la terre,
Les Romains on redoute, et n'y a si grand roi
Qui au cœur ne frémisse, oyant parler de moi.
César est de la terre et la gloire et la crainte ;
César des dieux guerriers a la louange éteinte.

Laharpe ajoute : « C'est là sans doute une amplifica-
« tion de rhétorique, et l'on sait qu'il est ridicule que Cé-
« sar, parlant tout seul, fasse son panégyrique avec tant
« d'emphase. C'est la caricature du style héroïque, mais
« c'était déjà quelque chose, après les mystères, que de
« ressembler à l'héroïque, même avec cette charge gros-
« sière, et c'est à peu près tout ce que firent Jodelle et
« Garnier. »

Le jugement est sévère. Le monologue est-il astreint à cette parfaite mesure de ton, à cet extrême naturel que Laharpe semble exiger ici, et le théâtre classique n'offre-t-il aucun exemple de ces entretiens où l'on paraît s'adresser à soi-même, où l'on parle pour le public ? N'a-t-il pas ses usages consacrés, son besoin connu de grossissement et de relief ?

Mais le critique, si dédaigneux dans sa bienveillance, emploie en terminant un mot restrictif, un « à peu près »

qui nous met au large, et en avertissant qu'il n'a pas tout dit, nous invite à compléter.

Garnier fit paraître, en 1568, sa première pièce empruntée à l'antiquité latine : c'était *Porcie*. En 1573 seulement, il introduisit sur la scène française un *Hippolyte* emprunté au théâtre latin plutôt qu'à Euripide. L'année suivante, il revint à ses premiers modèles et composa *Cornélie*. En 1578 parurent deux tragédies qui correspondent à sa double manière et montrent à quelles sources il a puisé. Comme le fit plus tard Corneille, c'était à l'histoire romaine, et à l'école de Sénèque et de Lucain, qu'il demandait ses inspirations ; c'est de là qu'il avait tiré *Marc-Antoine* et la *Troade*, et qu'il tira l'année suivante son *Antigone*. En 1580 parut *Bradamante*, véritable drame emprunté à l'Italie. Il termina sa carrière et couronna son œuvre par la pièce remarquable des *Juives*, publiée la même année.

La première marque et l'un des plus heureux priviléges du génie, c'est de savoir trouver un sujet. Cet art manquait à J. de la Taille; il faisait également défaut à Garnier. Ceux qu'il a choisis en sont la preuve ; non pas qu'ils n'offrent matière à d'heureux développements de l'ordre dramatique, mais parce qu'ils ne peuvent ni offrir une intrigue toute faite, ni porter le poids des inventions qui sauraient y suppléer. Une rapide analyse des principales pièces de Garnier suffit, et au delà, pour le prouver.

Sa pièce de *Porcie* (Shakespear mieux inspiré n'avait tiré de ce souvenir et de ce nom qu'un épisode de la mort de César) offre à peine, dans les cinq actes dont elle se compose, une situation. Le premier acte est occupé à peu près exclusivement par les déclamations de Mé-

gère qui prophétise la chute de la république, et trace le tableau des discordes qu'elle est chargée d'attiser. Le second est consacré soit à un monologue de Porcie, soit à l'entretien dans lequel, argumentant contre sa nourrice, elle annonce et justifie le dessein de se donner la mort. Au troisième acte, le philosophe Arée fait une description fort inutile de l'âge d'or, et s'efforce de ramener Octave à des sentiments dignes de sa puissance et de son rôle. La scène est noble et vaut la peine d'être citée.

ARÉE. Jamais donc entre vous ne verray-je la paix!
OCTAVE. Tant qu'ils seront vivans vous n'en verrez jamais.
AR. N'avez-vous prins encor raisonnable vengeance?
OCT. Nulle vengeance peut égaler leur offense.
AR Si les dieux tant de fois nous estoient punisseurs
Que nous, chetifs mortels, leur sommes offenseurs,
Leur foudre defaudroit, et la terre profonde
Sans cause enfruiteroit sa poitrine féconde :
Ainsi vous convient-il estre aux vostres plus doux.
OCT. Qui tient ses ennemis les doit destruire tous.
AR. La clémence est l'honneur d'un prince débonnaire.
OCT. La rigueur est toujours aux princes nécessaire.
AR. Un prince est bien voulu par son humanité.
OCT. Un empereur est craint pour sa sévérité.
AR. Soyez prompt à douceur et tardif à vengeance.
OCT. Mais bien prompt à rigueur et tardif à clémence.
AR. Un prince trop cruel ne dure longuement.
OCT. Un prince trop humain ne règne seurement.
AR. César, pour se venger, ne proscript jamais homme.
OCT. S'il les eut tous proscripts, il règnerait à Rome.
AR. Il épargnoit leur sang.
OCT. Il prodiguait le sien.
AR. Il estimoit beaucoup garder un citoyen.
OCT. D'un citoyen ami, la vie est toujours chère,
Mais d'un qui ne l'est pas nous doit être légère.
AR. César pardonnoit tout.
OCT Que servit son pardon?
AR. D'en conserver plusieurs.
OCT. Quel en fut le guerdon?

Ar. Que gravée en nos cœurs, sa florissante gloire
Vit éternellement d'une heureuse mémoire.
Oct. Il est mort toutefois.
Ar. Immortel est son los.
Oct. Mais son corps n'est-il pas dans le sépulchre enclos ?
Ar. Ne devait-il mourir ?
Oct. Non, si sa main ireuse
Eust mis premier à mort ceste troupe orgueilleuse.

L'acte suivant met en scène Antoine fier de ses triomphes, et son lieutenant Ventidius. Le futur triumvir est bien ici ce que l'histoire nous le montre : un grossier soldat, vaillant, borné, mais naturellement généreux, et qui ne suivit que par emportement ou faiblesse la voie sanglante où Octave allait s'engager au gré d'une politique impitoyable. Le triumvirat se forme, et la bataille de Philippes, dont l'annonce a pour conséquence immédiate le suicide de Porcie, donne à la pièce un dénouement aussi violent qu'imprévu.

Le même défaut d'intrigue, le même abus de la parole pure, la même incohérence des scènes se remarque dans *Cornélie*. Cicéron, dans le premier acte, y fait le procès à son pays et signale, dans la décadence des mœurs et des institutions, les causes d'une prochaine catastrophe. Cornélie paraît au second acte, y développe trop longuement la célèbre pensée que Plutarque lui attribue : qu'elle avait été comme une furie attachant tour à tour sa sinistre influence à ses deux époux, Crassus le jeune et Pompée. La mort de ce dernier, racontée hors de saison, vient diviser ici l'intérêt, et amoindrir encore l'unité de composition sans profit pour le pathétique. L'acte suivant est rempli par de véritables lieux communs : un songe de Cornélie et le célèbre tableau des humbles funérailles faites à Pompée par la piété de

son affranchi. Le quatrième met aux prises, dans une discussion remarquable par la vivacité du dialogue et la franchise des sentiments, les futurs meurtriers du dictateur, Brutus, Décime et Cassie. César ne paraît qu'au dernier acte et quitte aussitôt la scène. Le récit de la bataille de Thapsus et celui de la mort de Scipion ramènent l'attention sur l'héroïne trop oubliée. Cornélie se tue pour ne pas survivre à son pays et à son père. Ici encore la parole empiète sur l'action et s'y substitue. Toutefois, elle a presque toujours l'accent romain ; elle est sobre et majestueuse : Cicéron condamnant le suicide, Cornélie, dans son apostrophe au dictateur, l'entretien des conspirateurs au quatrième acte, et l'heureux contraste qu'y forme la vivacité emportée de Cassie avec le silence obstiné de Brutus, l'insouciante sécurité que César oppose aux appréhensions de ses amis, les derniers mots et la mort de Scipion offrent autant de scènes remarquablement conformes à l'esprit de l'histoire et qui s'en rapprochent moins encore par la précision des détails que par la noblesse et la vérité du ton (1).

(1) A l'appui de cette assertion, nous citerons un fragment de ce dernier épisode qui, par l'énergie condensée du style, et la pureté presque accomplie du langage, fait penser à Corneille, dont il ne déparerait point une tragédie empruntée à l'histoire romaine.

Là ce qui nous restoit de noblesse romaine
Mourut l'espée au poing, devant son capitaine.
Lors voyant Scipion son navire entrouvert,
De feu, de fer, de sang et d'ennemis couvert,
Ses gens mis aux couteaux, le ciel, l'onde et la terre,
Et les dieux conjurés à lui faire la guerre,
Se retire à la pouppe, et d'un visage franc,
Regardant son estoc qui rougissoit de sang,
Dist : Puisque notre cause est par les dieux trompée,
Je n'ay plus de recours qu'à toy, ma chère espée,
Qu'à toy, mon dernier bien. J'auray de toy cet heur
De ne me voir jamais, de libre, serviteur.

La pièce de *Marc-Antoine* offre les mêmes qualités et les mêmes défauts. L'égyptien Philostrate, Cléopâtre et son secrétaire Diomède, Lucilius ami d'Antoine, Octave et son confident Agrippa y forment, autour du personnage principal, un groupe sans cohésion. Rien n'achemine à ce suicide d'Antoine qui s'accomplit au quatrième acte. Le dernier, consacré à peindre le désespoir et la mort de Cléopâtre, est à lui seul une pièce à laquelle tous les autres forment un prologue démesuré. Dans cette composition sans méthode, on admire le noble langage que l'amitié dicte à Antoine et l'humanité dont il se montre inspiré. Mise en regard de la férocité d'Octave, elle offre une opposition déjà signalée, et qui est mieux en situation dans cette pièce que dans celle de *Porcie*.

Ce qui manque également à ces trois œuvres, ce n'est pas le souffle tragique qui s'y fait sentir par intervalle, c'est l'intrigue au triple sens de ce mot. On n'y trouve ni celle de *Mérope,* qui repose sur un secret longtemps suspendu, ni celle d'*Athalie,* qui tient au développement progressif des passions humaines et au contre-coup qu'elles produisent dans la destinée des personnages, ni celle d'*Œdipe-roi*, parcourant toutes les phases d'une action qui se déroule conformément aux décrets infaillibles de la fatalité.

Dans les pièces tirées de la mythologie grecque, mais directement imitées de Sénèque le tragique, Garnier suit son modèle d'assez près. Il se contente d'ajouter aux incidents d'*Hippolyte* un discours de l'ombre d'Egée, emprunté à Euripide, et les remords de la nourrice. Il emprunte encore à Euripide le personnage de Cassandre qu'il ajoute à ceux de la *Troade,* de même que, dans *Antigone,* tout en suivant pas à pas les *Phéniciennes* de

Sénèque combinées avec l'*Antigone* de Sophocle, il détache du drame d'Euripide le duel des deux frères, et introduit la Jocaste de l'*Œdipe-roi*. Mais son véritable et principal initiateur est Sénèque le tragique ; c'est de lui qu'il a pris le goût des maximes théâtrales, des antithèses philosophiques, des traits de pathétique aiguisé par l'esprit et des tirades retentissantes. Mais, en imitant toutes ces choses, il les a généralement relevées par une pensée morale plus saine et un sentiment plus juste, et, dans tous les cas, adoucies par une expression plus mesurée. Les traits les plus ingénieux et les plus outrés de Sénèque se retrouvent dans Garnier, modifiés par le bon sens du poète français. Le mot fameux d'Andromaque à Ulysse qui cherche à l'effrayer par la crainte du supplice :

> Si vis, Ulysse, cogere Andromacham metu,
> *Vitam minare* (1),

reparaît, singulièrement atténué, dans cette traduction :

> La mort est mon désir. Si me voulez contraindre,
> Venez-moi menacer de chose plus à craindre :
> Proposez-moi la vie.

Dans la même pièce, Sénèque a fait du jeune Astyanax un stoïcien précoce qui veut maintenir à la fois en sa personne les droits du trône et le privilége du suicide, et plutôt que de se laisser précipiter par les Grecs du haut d'une tour, *saute* intrépidement *dans le royaume de ses pères :*

> . . . . . . Sponte desiluit sua
> In media Priami regna (2).

(1) *Troyennes* de Sénèque, v. 578.
(2) *Ibid.*, v. 1103.

R. Garnier dit plus simplement :

L'enfant, sans lui toucher, s'élance de la tour
Sur le dos des rochers.

Œdipe, comme Andromaque, fait de la vie un supplice, de la mort une délivrance, et s'il consent à vivre, c'est la plus extrême concession qu'il puisse faire aux désirs d'Antigone, car il ne peut rien refuser à sa piété :

Jubente te, vel vivet (1).

L'Œdipe de Garnier exprime la même répugnance, et l'effort que ce consentement lui coûte, avec une singulière bonhomie :

Je vivrai, ma mignonne, afin de te complaire...
Je vivrai, je mourrai, selon qu'il te plaira.

Mais c'est surtout dans les chœurs que s'observe cette transformation. Trop fidèle à suivre ailleurs les traces de Sénèque, à imiter gauchement sa manière intempérante, ses couleurs criardes, son exubérance déclamatoire et son éternelle prétention, le vieil écrivain français prend ici sa revanche ; il s'affranchit du joug trop docilement accepté, il substitue aux sombres moralités, ou plutôt aux désolantes maximes du philosophe, des chants vraiment lyriques par le mouvement qui les anime et la pensée qui les soutient. Le malheur d'Hippolyte calomnié n'inspire à Sénèque que de froides réflexions sur les inconvénients de la beauté :

Raris forma viris (sæcula prospice)
Impunita fuit (2).

(1) *Phéniciennes*, v. 319.
(2) *Hippolyte* de Sénèque, v. 820.

Garnier y substitue des stances d'une vive allure, où il décrit fort à propos les malheurs causés par la jalousie.

Qu'une femme que jalousie,
Que haine ou qu'amour ont saisie,
Est redoutable, et que son cœur
Couvre de fielleuse rancœur!
Le tret ensouffré du tonnerre
Que Jupin darde, coléreux,
Sur une crimineuse terre
Ne tombe pas si dangereux.

La mer quand elle escume, enflée,
Du nort et d'aquilon soufflée,
Le feu rongeant une cité,
La peste infectant un esté,
Et la guerre qui tout saccage,
Sont bien à craindre, et toutefois
D'une femme l'horrible rage
L'est encore plus mille fois

Jadis l'amante Sthénobée,
De pareil dédain enflammée,
A son mary Prœte accusa
Bellérophon qui refusa,
Trop chaste, sa flamme infidèle,
Et du regret qui la férut
De le voir vivre eschappé d'elle,
La cruelle à la mort courut.

Après l'imprudente malédiction proférée par Thésée contre son fils, dans la pièce latine, le chœur prend à partie la fortune, dispensatrice inintelligente des biens et des maux de ce monde :

Res humanas ordine nullo
Fortuna regit, spargitque manu
Munera cæca, pejora fovens (1).

Le chœur de la pièce française, plus croyant que celui

(1) *Hippolyte* de Sénèque, v. 977.

de Sénèque, dont toute la poésie n'est qu'un fastueux étalage de doctrines matérialistes, s'adresse à la divinité chargée de la vengeance de Thésée, afin de conjurer l'effet d'un vœu dicté par la colère et indigne d'être exaucé.

Ores, Neptune, que Thésée
Brusle de trop d'ire attisé,
D'écouter sa voix ne t'avance,
De peur qu'à son meurtrier dessein
Trop prompt, ne luy verses au sein
Une éternelle repentance.
. . . .
Tout ce qui se voit de serpens
Aux déserts d'Afrique rampants,
Des monstres le fameux repaire,
N'est tant à craindre qu'un colère,
Qu'un colère qui mainte fois
A tant faict lamenter de rois,
Despouillez de sceptre et d'empire ;
Qui de tant de braves cités
A les murs par terre jetés,
Et tant faict de palais détruire.

La malédiction s'accomplit et le messager traditionnel vient faire à Thésée le célèbre récit de la mort d'Hippolyte. Sénèque en prend encore occasion de quereller le sort aveugle, et s'il se souvient de Jupiter, c'est pour lui attribuer une politique ridicule.

Quanti casus humana rotant !
Metuens cœlo Jupiter alto
Vicina petit (1).

Un chant de deuil, d'une mélodie touchante, remplace heureusement dans la pièce française cet inépuisable lieu commun.

(1) *Hippolyte* de Senèque, v. 1136.

Faisons, ô mes compagnes,
Retentir les montagnes
Et les rochers secrets
De nos regrets.
....
Or ces corps dont la Parque,
L'âme et la vie embarque
Honorons de nos pleurs,
Au lieu de fleurs.

Dans la pièce des *Troyennes,* le contraste est encore plus frappant. La chute de Troie et les malheurs affreux qui se préparent pour la famille de Priam ne suggèrent au poète latin qu'un chant désespéré, qu'un appel passionné au néant. Le chœur des captives se demande si la survivance des âmes n'est point une fable inventée par la peur ; il se démontre à lui-même qu'il n'y a rien après la mort, et que la mort elle-même n'est rien.

Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil (1).

Le poète français tire de la même situation une inspiration tout opposée, et dont on peut louer sans réserve la franchise et le bonheur, car elle lui appartient exclusivement.

Se peut-il faire qu'en nos corps,
Gisans dans le sépulchre morts,
Loge nostre âme ;
Et combien qu'ils soient consommez,
Elle n'abandonne jamais
La froide lame ?

Le poète compare l'âme délivrée à la flamme qui s'élance en haut, puis il ajoute :

(1) *Troyennes* de Sénèque, v. 398.

Ainsi de notre corps mourant
La belle âme se retirant
Au ciel remonte,
Invisible aux humains regards,
Et là, franche des mortels dards,
La Parque domte.
Elle séjourne avec les dieux,
En un repos délicieux
Toute divine,
Se bienheurant d'avoir quitté
La terre pour le ciel vouté,
Son origine;
D'avoir, sans violens efforts,
Faulsé de son terrestre corps
Les chartres choses,
Pour, loin de son faix escarté,
Contempler en sa liberté
Les saintes choses.

A cet éclat, à ce mouvement facile, à cette manière de poser le trait final et d'arrêter la strophe, on reconnaît que Garnier appartient à l'école de Ronsard et partage avec lui et les autres poètes du XVI[e] siècle, un sentiment vrai de la poésie lyrique. Le même mérite nous apparaîtra dans la tragédie des *Juives,* qui termine la carrière de Garnier. Après avoir fait, dans *Bradamante,* un curieux amalgame des souvenirs de l'*Enéide* et des fictions de l'Arioste, et tenté le premier essai d'un drame moderne, dans la véritable acception du mot, l'auteur revint, comme ses devanciers, comme ses contemporains, comme devaient le faire après lui nos plus illustres poètes tragiques, à l'inspiration des livres sacrés. La pièce de « *Sédécie ou les Juives* » offre d'abord un ensemble de personnages très heureusement choisis et assortis : le prophète chargé de faire entendre au peuple infidèle les menaces divines, Amital, la mère désolée de

Sédécias qui partage toutes les douleurs et survit à tous les supplices, les deux rois personnifiant, d'une part l'orgueil de la victoire et de la toute-puissance, et d'autre part l'effort soutenu de la patience dans un excès d'infortune. Voici comment le premier, Nabuchodonosor, exprime cet orgueil qu'on ne saurait taxer de jactance, si l'on se rappelle qu'il s'agit d'un de ces princes orientaux chez qui l'adoration de soi-même était la conséquence inévitable de l'adulation universelle, comme une sacrilége apothéose était, dans ces contrées et dans ces temps, la formule obligée de l'obéissance et du respect.

NABUCHODONOSOR.

Pareil aux dieux, je marche et depuis le réveil
Du soleil blondissant iusques à son sommeil,
Nul ne se parangonne à ma grandeur royale.
En puissance et en biens, Jupiter seul m'esgale :
Et encore n'estoit qu'il commande immortel,
Qu'il tient un foudre en main, dont le coup est mortel,
Que son thrône est plus haut et qu'on ne le peut joindre,
Quelque grand Dieu qu'il soit, je ne serais pas moindre :
Il commande aux éclairs, aux tonnerres, aux vents,
Aux gresles, aux frimas et aux astres mouvants,
Insensibles sujets : moy je commande aux hommes :
Je suis l'unique Dieu de la terre où nous sommes.
S'il est, alors qu'il marche, armé de tourbillons,
Je suis environné de mille bataillons
De soldars indomptez, dont les armes luisantes
Comme soudains esclairs, brillent estincelantes.
Tous les peuples du monde ou sont de moi sujets,
Ou nature les a de là les murs logez ;
L'Aquilon, le Midi, l'Orient je possède.

Ainsi parle le victorieux. Le vaincu, écrasé par l'infortune, puise dans sa résignation et son repentir une grandeur plus touchante et plus vraie. Jeté dans un cachot

avec le grand-prêtre Sarac, il s'accuse ainsi des malheurs publics et des siens :

C'est pour avoir péché devant ta sainte face,
O père, et n'avoir craint le son de ta menace,
Te réputant semblable à ces dieux que l'on fond.
Ou qu'en pierre et en bois les statuaires font,
Qui n'ont âme ni force, abominable ouvrage,
Aux hommes habétis qui leur vont faire hommage.
J'ay failli, j'ay péché, j'ay suivi les sentiers
Des rois qui, reprouvez, m'ont esté devanciers :
Mais je l'apprends trop tard, la saison est passée.
J'ay par trop dessus moy de Dieu l'ire amassée,
Je chemine à la mort ; jà mon supplice est prest,
On me va prononcer mon rigoureux arrest.
O l'incrédulité de mon âme obstinée !
O piteuse infortune ! ô dure destinée !

SARAC.

Noble sang de David, tous nos regrets sont vains,
Nostre mal ne decroist pour nous en estre plains :
Où le remède faut, rien ne sert de se plaindre :
Il n'y pend que la mort, est-elle tant à craindre?

SÉDÉCIAS.

Je n'en ay point de peur, je désire mourir,
Je ne puis désormais qu'à son dard recourir :
C'est mon port de salut, par qui sera ma vie
De tant d'adversitez pour jamais affranchie.
C'est vergogne à un roy de survivre vaincu,
Un bon cœur n'eust jamais son malheur survécu.

SARAC.

Et qu'eussiez-vous pu faire ?

SÉDÉCIAS.

Un acte magnanime
Qui malgré le destin m'eust acquis de l'estime.
Je fusse mort en roy, fièrement combattant,
Maint barbare adversaire à mes pieds abattant.

. . . .

Nous avons délaissé de Dieu la sainte voye,

C'est pourquoy des Gentils nous sommes faits la proye.
Que Jacob est esclave et que l'alme Sion
Pour jamais est tombée en désolation.

SARAC.

Au moins, Seigneur, pardonne à cette multitude,
A ce peuple ignorant: ne luy sois point si rude :
Il ne sait ce qu'il fait, le péché vient de nous,
Pardonne-leur, pardonne, et nous puni pour tous.

SÉDÉCIAS.

Adouci-toy, Seigneur, ne me sois trop sévère.
N'afflige les enfants pour le péché du père,
Préserve-les de mal ; que leur postérité
Puisse un jour rebâtir nostre sainte cité.

SARAC.

Or sus allons mourir, que ce prince infidelle
Estanche en nous la soif de son âme cruelle :
Je mourrois moins dolant, si c'était pour l'honneur
Et non pour le mespris de Dieu nostre Seigneur.

. . . .

SÉDÉCIAS.

Père, puisqu'il te plaist faire le chastiment
De nos impiétez par juste jugement,
Et que ta volonté maintenant ne s'accorde
De nous faire jouyr de ta miséricorde.
Fais-nous cette faveur de loger nos espris
Avec nos pères saints, au céleste pourpris.

Malgré la parole donnée, malgré l'intervention de sa mère Amital, Sédécias est condamné à d'affreux supplices. Sa mère en réclame une part ou plutôt s'efforce, avec une généreuse éloquence, de les détourner sur elle-même.

Faites à ce vieil corps tout supplice endurer :
Soûlez-vous de ma peine et que je satisfasse
Seule pour Sédécie et pour toute sa race :
Il ne peut recevoir effort plus violent
Que voir devant ses yeux sa mère bourrelant.

Là donc, martyrez-moi, versez sur moi votre ire.
Le tourment que j'aurai sera double martyre,
Torturant mère et fils par ma seule douleur.
Scauriez-vous inventer un outrage meilleur ? (A. III, fin.)

Après le père, les enfants sont condamnés à mourir. On les dérobe par un mensonge à la tendresse vigilante de leur aïeule. Sans connaître le nouveau malheur qui la menace, elle le pressent, et ce qu'elle entrevoit dans l'avenir lui fait prendre en dégoût une vie si éprouvée. Adieu, dit-elle à ses petits-fils qui s'éloignent,

Adieu, mon espérance,
Adieu, de tant de rois l'héroique semence ;
Race du bon David, je ne vous verray plus.
Vous serez loin de nous en un sérail réclus.
Puis de mes ans vieillards la trame est achevée,
Au bout de mes travaux je suis presque arrivée,
Et longtemps du soleil, qui me luit ennuyeux,
Les rayons éthérés n'éclaireront mes yeux :
Aussi que tant de maux ont mon âme outragée
Qu'elle affecte se voir de son corps dégagée :
Adieu donc ma lumière, adieu pour tout jamais.
Las ! Je n'espère pas vous revoir désormais. (A. IV, fin.)

On nous permettra de citer encore, au moins par fragments, le beau récit fait par le prophète de la prise de Jérusalem et de la fuite lamentable de Sédécias et des siens. Il y a là, combinées dans d'heureuses proportions, les couleurs de l'Ecriture sainte et celles de Virgile :

Nous ressemblions, errants par les places dolentes,
Non des hommes vivants, mais des larves errantes...
Or le sac de Sion et sa captivité,
Prédits, étaient venus à leur temps limité.
Jà le mal nous touchoit (telle était l'ordonnance
Du grand Dieu qui vouloit chastier notre offense) :
Et comme lorsqu'il veut nous punir rudement,
Il fait que nous perdons tout humain jugement,
Nous en fusmes ainsi; car n'ayant corps de garde,

Sentinelle ni ronde, et sans nous donner garde.
Comme si retirés fussent nos ennemis.
En nos couches sans peur reposions endormis...
. . . .
Un chemin se présente aux montagnes tendant.
Pour gagner l'Arabie et laisser l'Occident.
Il est rude, pierreux, raboteux et sauvage :
Les rocs des deux côtés malaisent le passage.
Ores il faut grimper à mont un rocher droit.
Or, il faut dévaler par un chemin étroit.....
La nuit était obscure et nos humides yeux
Ne voyaient pour conduire aucune lampe aux cieux.
Toutefois en bronchant. en tombant à toute heure.
Nous franchissons enfin cette rude demeure.
Descendons dans la plaine et hastons notre pas.
Chaque mère portant son enfant en ses bras.
Vous eussiez eu pitié de nous voir demi-nus.
Courant et haletant par sentes incognues,
Le front eschevelé, regardant à tous coups
Si l'ennemi sanglant accourait après nous.
Mais las ! Comme le jour. en commençant à peine.
Nous esclairoit errants par la déserte plaine.
Auprès de Jéricho nous entendons hennir
Des chevaux. et soudain nous les voyons venir :
Alors nous commençons à nous battre et détordre
Deçà. de là, courir en un confus désordre,
Les hommes s'écarter où les chassoit la peur.
Le roi seul demeura trop attendri de cœur
De voir nos passions, et ces petites âmes
Qui lui tendoient les mains près les reines ses femmes.
(A. II.)

Les chœurs, avons-nous dit, sont l'une des parties remarquables de la pièce. Ils terminent chacun des actes par un chant heureusement assorti au caractère des scènes qui le remplissent. On pourrait les intituler ainsi, dans l'ordre où ils se présentent : l'Hymne du repentir, — la Patrie, — le Chant de l'exil, — les Regrets, — Malédiction sur Babylone. Nous n'en détacherons que le

second, qui, par l'élégance du rhythme et la douceur des images, fait penser aux chœurs ravissants d'*Esther*.

Disons adieu, mes compagnes,
A nos chétives campagnes,
Où le Jourdain doux-coulant
Va sur le sable ondelant.
  Adieu terre plantureuse,
Naguère si populeuse,
Terre promise du ciel,
Toute ondoyante de miel.
  Adieu Siloé, fontaine
Dont la douce eau se promène
Dans le canal de Cédron
Serpentant à l'environ.
  Adieu costeaux et vallées.
Adieu rives désolées,
Adieu verdureux Hébron.
Vieil territoire d'Efron.
Et vous naguère édifice,
Le plus rare en artifice
Et en ornemens divers,
Que fust temple en l'univers.

Ces exemples suffisent à mettre en lumière ce que nous voulions établir : c'est qu'on trouve chez Garnier les qualités d'un poète, et dans ses œuvres, les traits essentiels du génie dramatique, les uns à l'état rudimentaire, les autres déjà développés et reconnaissables. On peut l'affirmer en particulier de la langue, déjà ferme, nerveuse, colorée, quelquefois même avec un peu d'excès et se sentant trop du voisinage de Ronsard (1), et entachée de

(1) Voir en particulier le monologue d'Arée, à la première scène du troisième acte de *Porcie*, et celui de Phèdre à la deuxième scène du cinquième acte d'*Hippolyte*. — Arée regrette le temps où il pouvait, libre de tout soin, contempler

Le cours du soleil radieux.
Son chemin éternel, et comme autour du monde,
Il traîne tous les jours sa clarté vagabonde, etc.

quelques mauvais mots. Le théâtre de Garnier ne rappelle que de loin, sans doute, nos grands écrivains dramatiques, pourtant il y fait songer, sinon par le choix intelligent des sujets, du moins par l'instinct élevé qui le porte vers les plus grands noms de l'histoire religieuse et profane, et par le parti qu'il a su en tirer, par la grandeur ou la grâce accidentelle de ses conceptions. Nous insisterons sur ce rapprochement légitime, qui nous permet de saluer dans R. Garnier l'ancêtre direct de Racine et surtout de Corneille. Que lui manquait-il donc pour se rapprocher davantage de ceux-ci, et prendre rang parmi les maîtres de l'art? Il lui manquait précisément un art, des traditions, une voie frayée; il lui manquait ce qui supplée à tout cela : l'audace du génie qui invente, et prend possession d'un genre, en y portant tout à coup l'éclat et la fécondité. Mais il avait le sens de l'histoire, des grandes vérités morales, de la poésie que contiennent les faits et les caractères; il était, dans un degré plus marqué que ses prédécesseurs, l'aube avant la lumière, le crépuscule avant le jour.

Phèdre se lamente sur le corps d'Hippolyte : elle pleure sur cette existence qui vient de s'éteindre

Comme une belle fleur qui, ne faisant encor
Qu'entrouvrir à demi son odoreux thrésor,
Atteinte d'une grêle, à bas tombe fanée,
Devant que d'estaller sa richesse espanée, etc.

———

CHAPITRE XVIII

R. GARNIER. — ANTHOINE DE MONT-CHRESTIEN.

Quelque longue que soit dans l'histoire des arts la période de transformations et de progrès latent qui précède l'âge adulte, quelle que soit l'apparente lenteur des évolutions qui conduisent à l'époque de développement complet et de maturité, l'étude de ces temps trop dédaignés vaut la peine d'être tentée. L'originalité n'y manque pas, peut-être même elle apparaît plus tranchée, parmi les tâtonnements de l'inexpérience et les maladresses de l'exécution. L'art est encore si imparfait que l'affectation même a quelque chose de naïf. L'imitation plus sincère y trahit sans déguisement les sources préférées et les influences dominantes; l'esprit général d'un genre se dégage plus nettement de ces premières ébauches que des œuvres plus savantes et plus habilement exécutées; ce qui doit en être la loi, ce qui doit en constituer les règles essentielles se manifeste en même temps, car l'esprit court d'instinct aux procédés que réclame le goût public, et qui répondent le mieux au sentiment général; ces règles n'ont plus dès lors rien

d'arbitraire ni de factice : elles sont l'œuvre du temps et l'effet de la nécessité. Ainsi, les œuvres supérieures, en même temps qu'elles tirent un nouvel éclat de cette comparaison, en reçoivent une justification anticipée, car elles paraissent alors ce qu'elles sont, le dernier terme d'une progression logique, le meilleur emploi possible d'éléments accumulés par le travail des générations, une évolution nécessaire et suprême de l'art qui leur a tracé les voies, et qui les reconnaît pour son expression la plus exacte et la plus élevée. Le poète R. Garnier n'est pas l'émule de Corneille et de Racine, et nous ne prétendons point l'écraser sous l'inégalité que révèlerait ce rapprochement, mais il est de leur famille, il compte parmi leurs ancêtres légitimes, il nous révèle à quel point ces grands esprits sont de la famille française et représentent, dans l'originalité qui leur est propre, le respect de la tradition qu'ils continuent.

Si quelque chose appartient en propre à Corneille, c'est la grandeur sous toutes ses formes : la grandeur des résolutions généreuses qui font l'héroïsme, comme la grandeur des volontés inflexibles qui conduisent au crime; la grandeur égoïste des âmes que domine l'ambition servie d'une puissante intelligence, comme l'imposante inflexibilité de celles qui acceptent avec joie la nécessité de mourir pour une cause généreuse ou sacrée, et, enfin, cette grandeur relative qui consiste à poursuivre, sans faillir ni dévier, l'accomplissement d'un devoir mal compris, discutable, qui cependant s'impose avec toute la puissance d'une grande obligation morale à des consciences prévenues mais sincères; ainsi la vengeance que le Cid ou Chimène prétendent tirer de l'injure paternelle, ainsi celle que Cornélie veut accomplir

sur César considéré par elle comme le meurtrier de Pompée. Généreuse autant qu'obstinée dans sa haine, nous savons quelle différence elle établit entre l'expiation par les armes et celle que lui assurerait un assassinat. Elle attend du ciel une revanche de Pharsale. C'est ainsi que doit succomber l'ennemi de Pompée; mais elle vient lui dénoncer le vil complot qui menace sa vie :

César, prends garde à toi :
Ta mort est résolue, on la jure, on l'apprète:
A celle de Pompée on veut joindre ta tète.
Prends-y garde, César, ou ton sang répandu
Bientôt parmi le sien se verra confondu.
Mes esclaves en sont; apprends de leurs indices
L'auteur de l'attentat et l'ordre et les complices,
Je te les abandonne.

César admire avec raison la grandeur d'âme que témoigne un tel avis, mais Cornélie ne lui permet pas de se méprendre sur le motif de sa démarche: ce qu'elle veut, ce n'est pas le salut de César, c'est une vengeance plus digne d'elle et de Pompée :

Tu te flattes, César, de mettre en ta croyance
Que la haine ait fait place à la reconnaissance.
Ne le présume plus; le sang de mon époux
A rompu pour jamais tout commerce entre nous.
J'attends la liberté qu'ici tu m'as offerte.
Afin de l'employer toute entière à ta perte,
Et je te chercherai partout des ennemis,
Si tu m'oses tenir ce que tu m'as promis.
Mais avec cette soif que j'ai de ta ruine,
Je me jette au-devant du coup qui t'assassine,
Et forme des désirs avec trop de raison,
Pour en aimer l'effet par une trahison.
Qui la sait et la souffre a part à l'infamie.
Si je veux ton trépas, c'est en juste ennemie;
Mon époux a des fils, il aura des neveux;
Quand ils te combattront, c'est là que je te veux.

Assurément, il y aurait quelque chose de supérieur, dans l'ordre moral, à ces sentiments et à ce langage. La duchesse de Montmorency pleurant son mari mort sur l'échafaud à Toulouse, victime de ses illusions et d'une justice inexorable, reçut un jour un message du roi qui passait dans la ville qu'elle avait choisie pour retraite. Le cardinal de Richelieu, à l'exemple du maître, avait envoyé à la veuve un messager chargé de ses compliments. Je remercie, dit-elle, Son Eminence de l'honneur qu'elle veut bien me faire : dites-lui, ajouta-t-elle, en découvrant son visage baigné de larmes, dites-lui que je pleure toujours. Ce fut là toute sa vengeance ; elle détestait la guerre civile, cause de son malheur, mais elle ne savait plus que prier, pleurer et pardonner. Corneille comprenait cet autre genre de grandeur et n'a pas craint de la transporter sur le théâtre, même en un sujet païen comme celui de Cinna. Mais habile à distinguer les temps et les mœurs, il a fait de Cornélie ce qu'elle devait être, la veuve inconsolable et saintement dévouée, résolue à chercher dans la guerre civile une satisfaction qu'elle croit due à son époux : mêlant une pensée politique à ses regrets, et fidèle à sa cause en même temps qu'à sa douleur, unissant d'ailleurs, à l'animosité d'un chef de parti, la franchise d'un ennemi loyal et la dignité d'une enfant de Rome qui porte très haut l'honneur de son pays et de sa famille, un cœur vraiment romain, comme le dit César, et le langage est digne de la conception. C'est cette poésie faite exclusivement d'idées et de mouvements, poésie sans image et sans flamme, si l'on veut, mais pleine d'un feu caché qui traduit en termes d'une énergie si sobre et si intense tous les battements du cœur et tous les efforts de la volonté.

Corneille n'avait pas de modèle devant lui pour s'en inspirer, mais il avait un devancier. Dans un ordre de pensées plus vulgaire, avec moins de noblesse et de fierté, avec plus de logique peut-être, la Cornélie de R. Garnier ne craint pas, d'accord avec toute l'aristocratie romaine, de chercher des meurtriers à César et de leur confier sa vengeance. Je verrai bientôt, dit-elle,

Son corps souillé de sang estendu dans la place,
Ouvert de mille coups, et le peuple à l'entour
Tressaillant d'allégresse, en bénira le jour.
Alors vienne la mort, vienne la mort meurtrière.
Et m'ouvre l'Achéron, infernale rivière :
Je descendrai joyeuse, ayant ains que mourir.
Obtenu le seul bien que je puis requérir.
Pompée ne peut revivre, et partant, à cette heure,
Je ne requiers sinon que l'homicide meure.
PH. César plora sa mort;
C. Il plora mort celuy
Qu'il n'eust voulu souffrir estre vif comme luy.
PH. Il punit ses meurtriers.
C. Et qui meurtrit Pompée,
Que lui, qui le suivit toujours avec l'épée?.....
PH. Si fit-il égorger Achillas et Photin,
Pour ce meurtre commis.
C. Ce fut pour autre fin.
Ils avaient conspiré de le meurtrir lui-mesme.
PH. Qu'acquiert-il de sa mort?
C. L'authorité suprême.
PH. Il parle de ses faits fort honorablement.
C. Tout le bien qu'il n'en dit n'est que déguisement.
PH. Il n'a permis, vainqueur, qu'on rompit ses statues.
C. Cependant qu'il défend qu'elles soient abattues.
Les siennes il conserve, et par cette douceur
Dont il nous va pipant, rend son état plus sûr.
PH. Il n'eût voulu voir mort celui qui fut son gendre.
C. Si eust, puisqu'il voulait la liberté défendre.
PH. Leur première amitié le pouvait esmouvoir.
C. Il ne l'a point aimé, que pour le décevoir,

Et bien qu'il l'eût aimé d'une amitié non feinte.
Si eust elle été vaine. Il n'est chose si sainte
En l'âme des mortels qui puisse retarder
L'indomptable désir qu'on a de commander.

Ce n'est pas là tout Corneille; autre est l'idée, autre le mouvement, autre la langue, mais ce sont les mêmes traits essentiels, la même manière de procéder : ces vers ont de la fermeté, de la plénitude; un lien solide les enchaîne, le raisonnement y circule, plus accusé même et plus suivi que dans Corneille, car l'héroïne y explique davantage et justifie mieux sa résolution; comparés à ceux de Corneille, ils sont dignes de les précéder ; ils ont un air de famille.

Arrivons à Racine. Assurément il a fait descendre la muse tragique de la hauteur où Corneille l'avait placée; mais comme il a su la réconcilier avec l'humanité : comme il a fait tourner au profit du naturel et du pathétique ce qu'il retranchait à sa majesté trop mêlée de politique et d'orgueil! Racine le premier, malgré les dédains et les préjugés d'un public tout pénétré de l'esprit aristocratique, tout infatué de fausse gloire, ennemi juré du ton bourgeois et des sentiments communs, Racine a fait parler les mères, on sait avec quelle grâce. Garnier l'avait fait avant lui, témoin ce passage où Cléopâtre exprime sa tendre inquiétude pour ses enfants compromis, aux yeux du vainqueur, par leur origine deux fois illustre.

Ne vous souvenez point. mes enfants, d'être nés
D'une si noble race. et ne vous souvenez
Que tant de braves rois. de cette Egypte maistres.
Succédés l'un à l'autre, ont été vos ancêtres,
Que ce grand Marc-Antoine a votre père été,
Qui descendu d'Hercule. à son los surmonté...
Apprenez à souffrir, enfants. et oubliez
Votre naissante gloire, et aux destins pliez.

Passons sur quelques archaïsmes. Y a-t-il bien loin de ce langage à celui d'Andromaque léguant Astyanax aux soins de Céphise?

> Fais connaître à mon fils les héros de sa race
> Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace;
> Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
> Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été...
> Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger,
> Sous lui laissons un maître, il le doit ménager...
> Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste:
> Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste.
>
> (*Andr.* IV, I.)

On a souvent cité cet admirable mot, qui n'est qu'une réminiscence embellie de Virgile : dis lui

> Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été.

Pour être juste, il faudrait, à côté de ce vers où se résume l'esprit de la véritable aristocratie, celle qui repose sur le sacrifice et l'abnégation, il faudrait citer également le vers du vieux Garnier, d'une si grande portée, d'une application si générale et qui convient à toutes les générations, à la nôtre surtout.

> Apprenez à souffrir, enfants, et oubliez.

Un dernier caractère qui appartient à Racine est de s'être montré souvent, même dans les sujets qui semblaient y prêter le moins, pénétré de l'esprit et des leçons de l'Evangile. Il y a longtemps que Châteaubriand l'a loué d'avoir donné, à l'expression du remords et des terreurs inspirées par la justice divine, un degré de vigueur, un éclat d'images que peut seul inspirer la conviction chrétienne. Dans *Phèdre,* Œnone qui se punit elle-même de sa calomnie, montre à celle-ci la voie qui mène par le désespoir au suicide. L'invention appartient à

Garnier. C'est lui qui le premier nous a montré la perfide nourrice saisie d'épouvante, voyant qu'elle a trop bien réussi à perdre Hippolyte, et se précipitant par la mort au-devant d'un châtiment sans fin :

Il me semble déjà que les flambeaux ardents
Des filles de la nuit me brûlent au dedans.....
Je porte ains que je tombe en l'aveugle noirceur
Du rivage infernal, mon tourment punisseur,
[Sus] sus descends, meurtrière. en l'Orque avec celles
Qui sont pour leurs mesfaits en gesnes éternelles.

Mais c'est surtout dans le rôle de Phèdre que se remarque ce progrès de l'idée morale et la transformation qui en résulte. Chez l'auteur latin, Phèdre se réfugie dans la mort, comme dans un dernier et inviolable asile : O mort, cache ma honte, ô mort, je me réfugie vers toi, ouvre-moi ton paisible sein.

O mors.....
Confugimus ad te; pande placatos sinus.

Elle sent que la mort terminera son supplice; la Phèdre moderne sent qu'elle le commence, et frémit à son approche. Cette terreur, toute surnaturelle, s'exprime, chez Garnier d'abord, en vers d'une remarquable énergie :

Mon cœur, que trembles-tu ? Quelle soudaine horreur,
Quelle horreur frissonnant allentit ta fureur?
Quelle affreuse mégère à mes yeux se présente?
Quels serpents encordez, quelle torche flambante?
Quelle rive écumeuse et quel fleuve grondant ?
Quel rouge fournaise horriblement ardent ?
Ah! ce sont les enfers, ce les sont : ils m'attendent.
Et pour me recevoir leurs cavernes ils fendent.
Adieu soleil luisant, soleil luisant, adieu,
Adieu triste Thésée, adieu, funèbre lieu.
Il est temps de mourir. Sus, que mon sang ondoie.
Sur ce corps trépassé courant d'une grand'joie.

Relisons maintenant Racine traitant le même thème avec tout l'avantage que lui donnaient le progrès du temps, la supériorité de l'instrument poétique et surtout celle du génie.

> Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux, etc.

Le dirai-je? Il me semble que, dans cette joûte involontaire, dans cette entreprise commune aux deux poètes pour associer les croyances chrétiennes aux souvenirs de la fable, l'avantage n'est pas toujours du côté du plus grand. Racine fait de la mythologie un emploi timide, et n'en évoque les souvenirs qu'avec une formule qui trahit l'indécision :

> Le sort, *dit-on,* l'a mise en ses sévères mains.

Phèdre veut fuir les regards du soleil son ancêtre; cette généalogie a de la peine à entrer dans l'esprit des spectateurs. J'ose préférer cet adieu que la Phèdre de Garnier adresse « au luisant soleil, » à la lumière du jour si chère aux vivants, et si regrettée des mourants sous le beau ciel de la Grèce. Je trouve également plus de terreur, plus d'effet dramatique dans la vision qui lui montre, au lieu de l'urne qui contient non pas l'arrêt des coupables, mais le nom des juges, comme au tribunal du préteur, les images mêmes du supplice et la furie qui doit y présider. L'un et l'autre poète ont donné à Phèdre une passion qui doit survivre à la mort, et rendre sa faute éternelle comme son châtiment; on la devine assez dans le honteux regret qu'exprime en terminant la Phèdre de Racine :

> Hélas ! du crime affreux, dont la honte me suit,
> Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.

Le même sentiment, plus voilé, mais plus profond peut-être, se trahit dans ce dernier vœu que Garnier prête à sa coupable héroïne :

Que mon sang ondoie
Sur ce corps trépassé courant de grande joie.

Ce dessein d'expirer dans un embrassement suprême nous paraît associer, avec une grande vérité, le repentir du meurtre à la persistance du sentiment qui l'a causé. Ces rapprochements et les exemples déjà cités, pour montrer combien les chœurs, chez Garnier, sont supérieurs à ceux de Sénèque par la pensée et là-propos, suffisent à justifier ce que nous avons dit, qu'il appartient à la grande famille des tragiques français, qu'il les précède et les annonce, qu'il a, comme eux, au degré où il pouvait l'avoir, le sentiment de beautés que devaient produire l'alliance de la forme dramatique et du langage majestueux de la tragédie, avec les souvenirs consacrés par l'histoire et les vérités de l'ordre moral.

Garnier méritait donc un souvenir, il méritait aussi de faire école. Cette école assurément n'était pas celle du goût le plus pur et des principes les mieux définis. Garnier, en imitant les anciens, ne choisissait pas ses modèles ; il s'adressait aux moins autorisés, ou bien mêlait au hasard les inspirations et les genres. Il avait surtout la superstition de la forme et adoptait sans les comprendre des procédés aussi nécessaires à la scène antique que déplacés sur un théâtre moderne ; les monologues prolongés, les personnages épisodiques, les dialogues remplis de maximes et de moralités, les chœurs revenant avec une régularité fastidieuse, les personnages secondaires, et surtout ces deux rôles dont il

fait un usage si fatigant, la nourrice et le messager. Héritant de ces procédés, et se conformant à ces pratiques, sans en racheter l'abus par les mérites de pensée ou de style que nous avons signalés chez l'auteur des *Juives* et de *Cornélie,* ses imitateurs ont vite achevé la carrière; ils ont conduit le genre qu'ils recevaient de ses mains au terme d'un rapide épuisement. Nous n'insisterons point sur des œuvres dont l'étude ne promet qu'un ennui sans compensation ; laissons dormir dans l'oubli qui lui est dû François de Chantelouve, auteur d'une tragédie sur la mort de Coligny, tragédie écrite l'année même de la Saint-Barthélemy et qui n'est qu'un pamphlet; l'amiral y est représenté sous les traits d'Oreste et comme lui livré aux furies qui l'agitent. Laissons dans le même oubli Jean Godard, auteur d'une *Franciade* justement déclarée illisible par ceux qui l'ont lue; — Guillaume le Breton qui, en 1578, célèbre la mort de Charles IX, en le représentant sous le nom et les traits d'Adonis; — Pierre Matthieu dont les pièces, tirées de la fable ou de l'histoire sainte, *Aman, Vasthi, Clytemnestre,* n'ont que le mérite de faire penser à Racine, et d'offrir quelques intentions recueillies et utilisées plus tard par ce grand peintre; — Edouard du Monin qui, sous ce titre : *la Peste de la peste ou le Jugement divin,* se jette dans les allégories les plus bizarres, et compose une tragédie d'*Orbecce* dont un distique, cité par M. Saint-Marc Girardin, suffit à attester l'extravagance; — Benoît Voron, recteur du collége de Saint-Papon qui, dans son *Enfer poétique,* personnifie par autant de personnages païens ou chrétiens les sept péchés capitaux et les sept vertus opposées; — le moine Philippe Bosquier de Mons, auteur d'une autre allégorie non moins forcée

qu'il appelle : *le petit Razoir des ornements mondains ;* — le prêtre Louis Papon, qui célèbre dans une pastorelle la gloire d'Henri de Guise, vainqueur des reîtres allemands aux combats de Vimory et d'Auneau ; — Belyard, qui chante les mêmes souvenirs dans son *Guisien* et sa pastorelle de *Charlot.* — Toute cette littérature d'allusions, toute cette poésie de circonstance, pleine d'enseignements pédantesques ou d'arrière-pensées politiques, et trop fidèlement empreinte des passions de cette triste époque, mérite à peine un souvenir. Rappelons pourtant deux noms déjà mentionnés dans ce cours. Pour l'honnêteté des intentions, et pour quelques efforts heureux, nous devons mentionner l'auteur d'une tragédie de *Jeanne d'Arc ou la Pucelle de Domrémy,* jouée devant les ducs de Lorraine en 1580. Nous avons déjà parlé de cette pièce rapidement improvisée par le P. Fronton du Duc, régent du collége de Pont-à-Mousson, à l'occasion du voyage que devaient faire à Plombières Henri III et sa femme Louise de Lorraine. Monologues prolongés, scènes sans liaisons, chœurs sans objet, rhétorique déclamatoire, récits multipliés entravant ou suppléant l'action, tous les défauts du genre s'étalent dans cette œuvre de circonstance ; nous y avons loué toutefois un vif sentiment de patriotisme, une intelligence remarquable des caractères et des événements encore difficiles à présenter sous leur vrai jour, un style convenable au sujet et rencontrant par intervalles la grâce ou l'élévation. Le même sujet, nous l'avons dit, fut repris en 1600 par un gentilhomme de Normandie, Jean de Virey, seigneur des Graviers. Il avait préludé à cette œuvre singulière par la tragédie de la *Machabée,* publiée en 1596. Comme sa *Jeanne d'Arc,* elle offre le bizarre mélange des souvenirs classiques et

d'un sujet qui en repousse l'emploi, un héroïsme faux, un travestissement complet des temps et des personnages, et l'abus le plus intempérant de toutes les hardiesses de style propres à l'école de Ronsard. Parmi tant de noms justement oubliés, deux seulement méritent de nous arrêter, ce sont ceux de Claude Billard, qui chanta dans un drame fort ampoulé la mort d'Henri IV, et surtout d'Anthoine de Mont-Chrestien, seigneur de Vatteville, dont les œuvres publiées en 1604 se distinguent par une certaine élégance de style et continuent heureusement l'entreprise inaugurée par Jodelle et Garnier.

Mont-Chrestien a composé six tragédies de valeur inégale : *Hector,* l'*Ecossoise,* la *Carthaginoise,* les *Lacènes, David, Aman.* La première offre un assez singulier compromis entre l'*Iliade* d'Homère et celle des poètes du Moyen-Age, y compris Jacques Millet. C'est à Homère que Mont-Chrestien, par un premier défaut de mesure et de convenance, emprunte pour la transporter intégralement dans sa pièce, la scène des adieux d'Hector et d'Andromaque, la suprême entrevue des deux époux à la porte Scée. Il en donne une traduction facile, un peu prolixe et décousue, mais d'une naïveté qui rappelle parfois l'auguste simplicité d'Homère. Une partie de sa grâce pénétrante, unie à tant de majesté, se retrouve dans le passage suivant, où l'intelligence du modèle se combine avec une certaine originalité de forme, l'indépendance de l'imitation, et l'art de mêler sans confusion des réminiscences de diverse origine.

Vien ça, cher enfançon, doux fardeau de mes bras:
Tends à mon col armé tes membres délicats.
Quoy, tu as peur, mon fils ? Tu tournes le visage ?
Il craint ce fier armet qui la teste m'ombrage.

Voyez comme il estraint de sa petite main
Le bras de sa nourrice, en lui pressant le sein.
(1) Il faut que je le baise.
Ores qu'il me cognoist, comme il trémousse d'aise.
Octroyez-moi, grands dieux, que ce royal enfant
Devienne juste en paix, en guerre triomphant.
Qu'il aspire toujours à la gloire éternelle.
Qu'il pardonne au sujet et dompte le rebelle.
Du noble sang troyen faites le gouverneur.
Et qu'il soit à son peuple un astre de bonheur.
Donnez à sa vertu fortune si prospère
Qu'on die en le vantant : le fils passe le père.
Lors, s'il advient qu'un jour son bras victorieux
La dépouille ennemie appende aux sacrés lieux,
Pour consoler sa mère et la remplir de joie,
Dieux que j'ai reverez, faites qu'elle le voie.

Ailleurs, ce n'est plus Homère, c'est Cicéron et Sénèque qui fournissent la substance de ces entretiens où les personnages font assaut de maximes et raisonnent à perte de vue. Andromaque disserte avec la nourrice sur la valeur des songes, elle conteste avec Priam sur l'abandon à la Providence, et la possibilité de prévenir les malheurs. Priam argumente à son tour contre Hector sur la prudence, la fortune, l'occasion, l'assistance divine, etc., et termine, comme chez J. Millet, en alléguant, presque dans les mêmes termes, sa double autorité.

Dépouille cette armure et demeure à requoy :
Je le veux comme père et l'enjoins comme roy.

Hector, condamné au repos, occupe également ses loisirs à disserter, le chœur aidant, sur l'injustice de l'o-

(1) Ici se place un demi-vers (*page, tiens ma salade*) que nous avons omis pour ne pas gâter l'impression de ce morceau par un détail de mœurs qui forme le plus choquant anachronisme, et l'emploi d'un terme entaché de ridicule.

pinion, la véritable gloire, l'avantage du souvenir sur les images matérielles pour perpétuer un grand nom, l'instinct de l'immortalité attesté par le désir de la gloire et le besoin de revivre dans des images matérielles, leur peu de valeur en comparaison du souvenir qu'on laisse par de grandes actions, le prix de la vie se mesurant à l'usage qu'on en fait, etc. Heureusement, le bruit du combat lui coupe la parole :

Mais quel bruyant tumulte estourdit mon oreille ?

C'est le tumulte d'une défaite ; il y court, et rétablit le combat, pendant qu'Hélène occupe inutilement la scène en gémissant sur sa faute et apostrophant tour à tour ses yeux, sa bouche, ses oreilles, instruments de malheur qu'elle condamne à périr. Andromaque, de son côté, se désespère méthodiquement, malgré l'opposition de Cassandre et des parents d'Hector ; car l'auteur, par une heureuse innovation, les associe aux sentiments du héros ; il leur prête un calme et une résignation stoïques. Hécube s'étonne des pleurs d'Andromaque et lui en demande compte en termes presque irrités.

Pourquoi le pleurez-vous au comble de son heur ?

Et Priam reprend :

Aucun n'est malheureux qui vit avec honneur.

ANDROMAQUE.

Il n'est plus grand malheur que de perdre la vie.

HÉCUBE.

Encores d'un plus grand est la honte suivie.

Leur confiance dans la bravoure et la cause d'Hector leur inspire même une sécurité trompeuse ; Hécube

prend les bruits précurseurs de la catastrophe pour les indices de la victoire :

> Oyez le bruit confus qui tonne par la rue :
> C'est l'applaudissement qu'on fait à sa venue.
> Courez vite au-devant. Priam...

Cette manière d'annoncer la catastrophe lui donne la valeur d'un coup de théâtre. Elle s'opère par un récit que l'auteur, devançant Corneille dans l'emploi d'un procédé fort habile, a divisé en deux parties, de manière à varier l'intérêt en prolongeant l'illusion des parents d'Hector. Ce double récit nous ramène de tout point au « mystère de la destruction de Troie-la-Grant. » Les deux héros sont devenus deux paladins qui montent à cheval pour se mesurer « en lice » et rompent leurs lances au premier choc. Achille, blessé, se retire,

> Et le champ et l'honneur laissant à son rival.

Mais il reparaît au moment où celui-ci se baisse pour dépouiller un ennemi mort, et lui plonge son épée dans les reins. Il est difficile de voir une tragédie dans ce centon qui mêle des dissertations morales à des lambeaux d'épopée, et le souvenir d'Homère aux traditions du Moyen-Age (1); elle présente du moins, avec un progrès

(1) Il les dépasse même en naïveté, du moins lorsqu'il pousse l'altération des mœurs et le goût de l'anachronisme, si sensible au XV[e] siècle, jusqu'à parler du canon dans un sujet tiré d'Homère. Le chœur, à la fin du premier acte, vante en ces termes l'homme courageux :

> Son genouil assuré
> Ne tremblera point sur la brèche
> Dût-il être atteré
> *D'un foudre allumé d'une mèche.*

sensible du côté de l'expression (1), des traces remarquables d'imitation intelligente, et d'originalité inventive dans le choix des procédés.

La *Carthaginoise* n'est pas une œuvre plus tragique, et pourtant le sujet a paru de tout temps bien propre à la tragédie, puisque l'histoire de notre théâtre ne comprend pas moins de sept *Sophonisbes,* y compris celles de Corneille et de Voltaire. Cette persistance à y revenir prouve que chacun de ceux qui l'ont repris comprenait ce qui manquait à l'œuvre de ses devanciers et voulait à son tour, tenté par la beauté du dénouement le plus dramatique, affronter les difficultés de la situation qui l'amène. Cette difficulté, Mont-Chrestien y succombe et l'indique bien nettement dans quelques vers qui suffisent à donner la mesure de son insuccès. A l'arrivée de Massinisse, les propos suivants s'échangent entre Sophonisbe et le chœur :

Comment le connaîtrai-je ? — Il n'a point de chapeau.

Etait-il possible de mieux signaler l'invraisemblance de cette passion, véritable ou feinte, mais singulièrement pressée, qui du vivant de Syphax, et à l'instant de sa chute, jette Sophonisbe dans les bras du vainqueur ? Celui-ci reçoit ses compliments sans le moindre embarras et souscrit à l'éloge qu'elle fait de sa modestie, en termes assez peu modestes.

En ce point, Sophonisbe, au soleil je ressemble
Qu'autant plus je m'élève et plus petit je semble.

(1) Nous n'insisterons point sur quelques expressions qui forment dissonance, comme : le camp qui ne bat que d'une aile — Hector qui saigne du nez — dormir la tête dans la plume — tomber en faisant le chêne-fourché.

Il l'épouse et va s'en confesser à Scipion, confessant en même temps l'embarras qu'il éprouve à dégager sa promesse.

> Qu'avez-vous donc promis ?

demande Scipion. Massinisse répond :

> De lui ôter la vie

Il est clair que, devancé par une pareille confidence, le dénouement devient ou révoltant, si les Romains prévenus laissent empoisonner l'héroïne, ou impossible, s'ils s'y opposent ; et les lamentations de Massinisse achèvent de le rendre insupportable. Passons vite sur la pièce de *David* où tous les personnages sont également choquants : David, par sa grossièreté, Bethsabée, par l'impudence de ses sentiments trop également partagés entre le séducteur et l'époux, Urie, par une condescendance plus que respectueuse envers le roi qui l'outrage et le tue. La pièce offre, en outre, un étalage de lieux communs mythologiques : Phébus, Mars et Vénus y trouvent place. On y rencontre enfin quelques traits de cette prétendue politique dont Corneille a trop souvent étalé les scandaleuses maximes. Il aurait pu dérober celle-ci à Mont-Chrestien :

> Les princes absolus sont pardessus les lois.

Les *Lacènes* ou Lacédémoniennes sont la mise en scène d'un événement raconté par Plutarque : c'est la mort désespérée du dernier roi de Sparte, de ce Cléomène qui, comme Agis, avait tenté de rendre à cette ville ses lois et son indépendance, et qui n'avait fui la mort infamante infligée à son prédécesseur que pour aller chercher en Egypte une fin aussi malheureuse. Le lieu de la

scène est la prison qui renferme le héros enchaîné par l'ordre de Ptolémée. Il y annonce le projet de tenter une sortie qui pourra, par la contagion de l'exemple, provoquer une révolution utile à ses projets, et l'affranchissement commun de Sparte et d'Alexandrie. Il opère cette sortie à la fin du premier acte et ne reparaît plus. La scène, demeurée vide, est occupée par sa mère, sa femme et ses enfants, tous enveloppés à la fin dans un commun massacre, après le tardif retour du roi d'Egypte. Mais l'intérêt qu'il inspire jusqu'à la fin, l'étroite dépendance où sont placés par rapport à lui tous les personnages compromis par son entreprise et enveloppés dans son malheur, son esprit qui les anime et associe même ses petits enfants à l'héroïsme paternel, tout contribue à maintenir dans la pièce l'unité morale, et à concentrer dans un même effet d'ensemble les impressions successives produites par les différentes scènes. Cratésiclée, mère de Cléomène, y soutient sans jactance le caractère que la tradition prête aux femmes de Sparte, et que l'histoire attribue à la mère d'Agis. Le rôle entier est empreint de ce patriotisme dont Corneille fait si souvent honneur à ses héros romains, qui domine, sans les affaiblir, et se subordonne toutes les affections. Cratésiclée est plus fière qu'affligée de la mort de son fils, et si elle hésite à faire un choix entre la mort et le salut pour ses petits-enfants, l'intérêt public et l'honneur ont plus de part que la tendresse à son indécision, comme au vœu qu'elle forme pour qu'ils survivent à leur père :

Pour vous, pauvres enfants, royale géniture,
Vous qui participez avec notre aventure,
Voudrez-vous pas aussi vos chers parents suivir.
Plus appris à mourir que non pas à servir ?

Non, demeurez vivans, car le ciel favorable
Pourra tourner en mieux votre état misérable,
Et lors si votre père a quelque sentiment,
Ses os tressailliront dessous le monument,
Tandis que de sa mort vous prendrez la vengeance
Sur ceux qui l'ont trahi, le menant d'espérance.
Si les fruits de votre âge en égalent les fleurs,
Sparte verra tarir la source de ses pleurs,
Et de rechef son âme à l'honneur eschauffée
Erigera sous vous maint glorieux trophée.

Cette fierté de sentiments est commune à tous les personnages, et prête même aux chants du chœur une énergie d'accent qui contraste avec la banalité de ses réflexions accoutumées. Il y a de la gravité, du nombre et de l'éclat dans les stances qui suivent et qu'on peut appeler : un hymne à la vertu.

Ne trouble donc ta mort du regret de ta vie,
Et vis franc de la peur de la mort qui te suit;
Aussi bien, ô mortel, pour toute ton envie,
Tu ne peux empêcher que ton jour n'ait sa nuit.

Quel bien te reviendra de vivre cent années?
Peut-on estimer long ce qui doit avoir fin?
Les jours sont terminés, les saisons sont bornées;
Aussi bien que son cours, Phébus a son déclin.

Le temps même, le roy de ces choses mortelles,
Ne se peut exempter de la mortalité;
Puisqu'on le voit finir en toutes ses parcelles,
Luy qui limite tout se verra limité.

Si tu n'aperçois rien d'éternelle durée,
Et si tout ce grand Tout n'attend que le trépas,
Suys toujours la vertu seule au monde assurée
Qui nous fait vivre au ciel en mourant ici-bas.

La même aptitude à comprendre une situation, à en dégager le caractère et à l'exprimer avec un certain degré de suite et de profondeur, se révèle dans la tra-

gédie de l'*Ecossoise*. L'auteur y place en regard l'une de l'autre Elisabeth et Marie Stuart, toutes deux bien comprises, et dans la vie factice que leur prête le théâtre, conservant avec l'histoire une remarquable conformité. La reine d'Angleterre ne s'y montre ni bassement jalouse, ni féroce, ni maladroitement hypocrite, mais faible, tourmentée, poussée par les obsessions du parlement et du peuple à une cruauté qu'elle réprouve. Par une maladresse qui trahit une bonne intention, l'auteur la montre pendant deux actes inclinant vers le pardon et lui fait prendre la décision contraire en dehors de la scène, où elle ne reparaît plus. Marie Stuart l'occupe seule, et tous les sentiments éprouvés par la malheureuse reine, à ce terme de sa captivité jusqu'au moment de la mort, toutes ces alternatives de regrets, d'espérance, de résignation, si bien rendues par Schiller, sont reproduites par Mont-Chrestien avec une douceur de langage et une élégance de style qui tirent de leur à-propos un surcroît de mérite. Dans les réflexions que lui suggère l'approche de la mort, elle remonte le cours des années et la chaîne des malheurs qui ont pesé sur sa vie; elle y voit un héritage domestique, une suite fatale des dissentiments séculaires du peuple écossais.

De notre antique thrône il débouta ma mère,
Qui par des lieux secrets errante et solitaire,
Transportoit mon berceau toujours baigné de pleurs,
Au lieu d'être semé de roses et de fleurs,
Comme si dès ce temps la fortune inhumaine
Eut voulu m'allaiter de tristesse et de peine.

Ces deux derniers vers sont qualifiés de charmants par Sainte-Beuve, juge assez prévenu de ces vieux auteurs et surtout de Mont-Chrestien qu'il déclare « aussi

mauvais tragique, pour le moins, » que Jodelle et Garnier, mais supérieur par l'élégante douceur du style, surtout dans les chœurs (1); cet éloge, restreint aux mérites de la forme, est plus qu'insuffisant. Ni Jodelle, ni même Garnier n'ont su développer un caractère et lui donner ce naturel, cette dignité soutenue que présente ici celui de Marie Stuart. Nous verrons en dernier lieu que la pièce d'*Aman* n'est pas inférieure à l'*Esther* de Racine, par l'emploi des données de l'Ecriture et de l'histoire, l'art d'expliquer les faits et l'agencement dramatique. L'auteur méritait donc une place à part dans l'histoire du théâtre, au lieu de cette qualification dédaigneuse pour ses devanciers, injuste pour lui. Dans les traits multiples dont se compose la figure de Marie Stuart, il n'a rien oublié de ce qui caractérise cette physionomie si touchante, ni l'attachement persistant à la France (2), ni l'ennui de la prison et le poignant regret de la liberté perdue, ni cette fatigue de la vie qui lui fait accueillir la mort comme une délivrance, ni la précision de ses connaissances théologiques et l'ardent réveil de sa foi religieuse au moment de mourir. Tous ces sentiments

(1) Il cite. à titre de preuve. une stance tirée d'un chœur de la *Carthaginoise*. dont il altère un peu le texte qu'il faut rétablir ainsi :

Après la feuille la fleur.
Après l'épine la rose,
Après le malheur bonheur.
Le jour porte le labeur,
Mais la nuit on se repose.

(2) Adieu. France. jadis séjour de mon plaisir,
Où mille et mille fois m'emporta le désir.
Depuis que je quittay ta demeure agréable,
Par toy je fus heureuse, et par toy misérable.
Si toutesfois chez toy pouvaient loger mes os,
La mort me tiendrait lieu de grâce et de repos.

s'expriment, dans le passage qui suit, avec une fraîcheur d'images qui convient à cette nature ingénieuse et cultivée, comme elle forme avec le danger qui la menace une opposition pleine d'harmonie.

Alors que le coureur a quitté la barrière,
Il aspire à gagner le bout de la carrière;
Le nocher ennuyé de voguer dessus l'eau,
Désire sur la rade amarer son vaisseau ;
Le voyageur lassé sent rire son courage
Quand il voit le clocher de son proche village :
Moy donc ayant fourni la course de mes ans,
Supporté constamment les orages nuisans,
Tandis que je flottois ès tempestes du monde,
Je veux anchrer au port où tout repos abonde.
Je finis mon voyage en bien rude saison,
Mais tant plus agréable aurai-je la maison,
Où mesme je doy voir ce père pitoyable,
Qui tire du discord la concorde amiable,
Qui régit constamment les mouvements des cieux.
Qui fait danser en rond les astres radieux,
Et tient ce large monde enclos dans sa main forte.
Par qui tout est en tous d'une diverse sorte,
Pour qui nous avons l'estre, en qui seul nous vivons.
En qui seul nous sentons, respirons et mouvons.
Le feu prompt et léger prend au ciel sa volée,
L'eau par son propre poids est en bas devalée,
D'autant que chaque chose aspire au mesme lieu
Qui luy fut comme un centre assigné de par Dieu :
Mon esprit né du ciel au ciel sans cesse tire,
Et d'ardeur altérée incessamment soupire
Après le tout-puissant, le bon, le saint, le fort,
Que voir est une vie, et non voir une mort.
Jaçoit que la tempeste amassant mainte nüe
Vueille du Paradis m'empescher l'advenüe,
Et que par le chemin mille difficultés
Viennent dessous mes pas s'offrir de tous côtés ;
Que le chaud et le froid, que le vent et l'orage
Taschent me destourber en cet heureux voyage,
Si ne le peuvent-ils : là je dois arriver.

Je vois pour m'honorer, les vierges se lever,
Les princes et les roys, joyeux de ma venue.
M'assigner en leur rang la place retenue;
Et Dieu mesme au milieu des anges glorieux,
Me recevoir chez luy d'un accueil gracieux,
Me faire mille traits d'honneur et de caresse
Et me vestir au dos la robe de liesse,
Teinte au sang précieux de l'innocent agneau
Qui voulut s'immoler pour sauver son troupeau,
Qui de libre fait serf, et qui de Dieu fait homme,
Porta dessus la croix de nos péchez la somme.
Ciel, unique confort de nos âpres travaux,
Port de nostre tourmente, et repos de nos maux,
Recoy donc mon esprit qui, sauvé du naufrage
De l'éternelle mort, descend à ton rivage.

Au risque de paraître téméraire, j'ose opposer ces vers au monologue célèbre dans lequel Schiller nous montre Marie Stuart quittant pour un instant les murs de sa prison ; joyeuse de respirer un air libre, elle apostrophe les nuages qui courent vers la France, envie le pêcheur qui parcourt librement la vague, et tressaille aux fanfares du cor entendu dans la forêt prochaine. Notre vieil auteur n'a rien de comparable à ces images dont l'éclat se tempère d'une si douce mélancolie, mais peut-être a-t-il pénétré plus avant dans la situation de l'héroïne et traduit en un langage plus sérieux et plus mesuré, sans être moins touchant, les sentiments qui s'éveillaient en elle à cette heure de recueillement et de transformation. Comme le grand poète, il a compris et su rendre la beauté de cette dernière scène où Marie Stuart, près de mourir, témoigne à son entourage une bonté si touchante, et conserve tant de virile présence d'esprit, tant de royale grandeur et de sérénité. Sans doute, il n'a point l'art accompli, l'expérience de la scène, l'heureuse hardiesse qui dramatise l'événement et

multiplie les contrastes, en y associant tant de personnages. Mais il n'a rien oublié, ni le cortége éploré qui s'avance sur les pas de la reine :

Et ses femmes en pleurs cheminaient à sa suite;

ni les riantes consolations qu'elle leur adresse :

Suis-je pas bienheureuse,
D'aller revivre au ciel par cette mort honteuse?
Si la fleur de mes jours se flétrit en ce temps,
Elle va refleurir en l'éternel printemps...
Les esprits bienheureux sont de célestes roses
Au soleil de justice incessamment écloses.
Celles-là des jardins durent moins qu'un matin.
Mais pour ces fleurs du ciel, elles n'ont point de fin.

Mont-Chrestien n'a pas omis un trait essentiel et négligé de Schiller, c'est la vivacité du refus qu'elle oppose au chapelain chargé de l'assister, à défaut d'un prêtre catholique, et l'ardeur de sa prière isolée, ni cette beauté fatale qui brille au dernier moment d'un nouvel éclat :

Encor qu'elle soit pâle,
Non de la mort hastée en sa jeune saison,
Mais de l'ennui souffert en si longue prison.

Il s'est même tenu plus près de la vérité que le poète allemand, lorsqu'il prête à la victime un mouvement de gaieté légèrement railleuse, un dernier et charmant sourire :

Puis souriant un peu de l'œil et de la bouche :
Je ne pensois mourir en cette belle couche;
Mais puisqu'il plaît à Dieu d'user ainsi de moy,
Je mourrai pour sa gloire en défendant ma foy.

Marie Stuart est là tout entière. « Voyez-vous là, dirons-nous avec M. Villemain, et ce qui rend sa mort si « touchante et ce qui l'explique? Voyez-vous là cette

« ironie de femme et de reine, cette finesse moqueuse de « l'esprit qu'elle a conservée jusqu'au dernier moment? » Il n'est pas jusqu'à Melvil, le maître d'hôtel, dont la pièce française ne tire peut-être un meilleur effet. Schiller en a fait le prêtre déguisé qui, dans une scène étrange et difficile à supporter pour nous, reçoit la confession publique de la reine. Mont-Chrestien lui prête un langage élevé qui, contrastant avec les lamentations des femmes, dégage, en beaux vers sur la justice divine et l'immortalité de l'âme, la conclusion morale de la pièce.

Sans insister sur celle d'*Aman,* sans établir par des rapprochements faciles à multiplier qu'elle offre avec l'*Esther* de Racine des points nombreux de ressemblance (1) et qu'elle a pu lui suggérer quelques-unes de ses conceptions les plus heureuses, remarquons qu'elle en diffère sur plus d'un point et que ces différences ne

(1) Voyez, à la fin du premier acte, les menaces d'Aman contre les Juifs :

> Je veux que par le monde il soit notoire à tous....

au deuxième, la manière dont il les dénonce à la vengeance d'Assuérus :

> Un peuple est espandu çà et là par la terre....

au troisième, le monologue d'Ester :

> Que ce bandeau royal dont j'enlace mon chef
> Me face oublier Dieu....... ....
> Ni les mets délicats dont ma table est chargée
> Ne destournent mon cœur ....

les conseils de Mardochée à la fin du même acte :

> Ne se voit-elle point à ce degré promue,
> Pour retirer les siens de ce mortel danger ?

l'entrevue d'Esther et d'Assuérus au quatrième acte, au dernier la prière d'Esther et sa vive sortie contre Aman :

> Mais voici cet Aman, ce tyran sanguinaire....

sont pas toutes au désavantage du vieil écrivain. Pour n'en signaler qu'une, son Aman n'est pas le parvenu cupide et cruel, le favori aux caprices féroces, l'instrument de tyrannie que nous représente Racine; c'est un général victorieux, le soutien de l'empire dont il a reculé les frontières, une sorte d'Acomat qui justifie ses prétentions par des services et couvre sa cruauté de prétextes politiques. Il montre dans les Juifs un peuple déloyal, perfide, ambitieux, qui,

> ...pour se voir captif couve une sourde rage,

et forme le centre d'un complot auquel peuvent s'associer tant de nations étrangères accidentellement réunies sous le sceptre d'Assuérus. Comme l'*Athalie* de Racine, il tire de son impiété même une certaine grandeur, et c'est au Dieu des Juifs qu'il lance l'injure et le défi (1). Ainsi se justifie la violence de ses ressentiments beaucoup mieux motivés par cette antipathie de race et ce fanatique emportement contre le dieu de l'étranger, que par l'injure d'un seul homme et l'omission « d'une révérence. » Cette plaisanterie de Voltaire n'est pas tout à fait juste, mais elle n'a pas tout à fait tort.

Le rapprochement que nous venons d'indiquer ne touche point à la gloire de Racine, et Voltaire ajoute avec raison : « Trente vers d'*Esther* valent mieux que beaucoup de tragédies qui ont eu de grands succès. »

(1) On verra cette fois si ce Dieu trois fois grand
Contre mes bras vengeurs vous peut être garant...
Sus, sus, Dieu mensonger, invisible, inconnu,
Montre quel tu veux être à l'advenir tenu, etc....
Soit connu désormais à la postérité,
Que ce Dieu d'Israël par Aman irrité,
De parole et d'effet n'en a pris la vengeance,
Que son courroux est vain et vaine sa puissance.

Mont-Chrestien reste à sa place, celle d'un obscur devancier dont le travail ouvre les voies aux chefs-d'œuvre en préparant l'esprit public à les comprendre, et assouplissant la langue qui doit servir d'instrument aux écrivains de génie. La sienne est inégale, et cependant elle offre un degré de pureté, d'élégance inconnues jusqu'à lui ; elle atteint, dans l'expression des sentiments, au naturel et au pathétique, surtout dans un rôle de femme tracé avec une intelligence déjà remarquable de l'histoire et de la scène. A tous ces titres, il est digne d'être nommé parmi les précurseurs de Racine, comme la vigueur de quelques portraits empruntés à l'antiquité romaine, et l'énergie condensée de certains dialogues autorisent à rappeler le nom et la manière de Corneille à propos de R. Garnier.

CHAPITRE XIX

CLAUDE BILLIARD. — ALEXANDRE HARDY. — JEAN DE SCHELANDRE.

Le règne d'Henri IV a vu fleurir un autre poète (pour employer un terme convenu), auteur de huit tragédies empruntées pour la plupart à l'histoire moderne. Claude Billiard y met en scène Mérovée, Alboin empoisonné par sa femme Rosamonde, Gaston de Foix, meurtrier de son fils, Henri IV lui-même. Cette dernière pièce représente l'école de Jodelle, de Garnier et de Mont-Chrestien, la première école française à son déclin, faisant un dernier effort pour exagérer jusqu'au ridicule les défauts qui la caractérisaient dès lors, et devaient percer plus tard sous la perfection d'un art accompli ; l'abus des longs discours, des conversations sur la scène, des récits et des chœurs. Il y en a cinq entièrement différents les uns des autres, dans la pièce de Billiard : le premier est un chœur de seigneurs chantant le couronnement et l'entrée à Paris de Marie de Médicis, puis pressentant le crime qui se prépare. Le second est un chœur de pages qui s'associe, d'une manière assez plaisante, à l'antipathie que le Dauphin témoigne pour l'étude. Celui-ci

maudit les livres, se plaint de la migraine, et s'autorise de l'exemple de ses devanciers qui

Ne savaient rien que lire
Parler fort bon français et faire bien le sire.

Le chœur abonde en ce sens et lui donne la réplique en termes assez lestes:

Je ne puis mettre dans ma tête
Ce maudit latin étranger,
Qui met mes f.... [chausses] en danger.

Le troisième acte nous fait entendre un chœur de Parisiens qui célèbrent l'arrivée d'Henri IV, et revendiquent les droits de Paris-capitale pour d'autres motifs qu'aujourd'hui, bien entendu.

Si Paris est l'œil de la France,
L'œil de Paris est ce grand roy.

Les derniers chœurs sont plus curieux, l'un est composé de membres du parlement, l'autre de MM. les maréchaux de France. On devine quel heureux effet produisent les réflexions politiques et les protestations de fidélité chantées par ces graves personnages.

Les monologues et les entretiens ne sont pas moins prodigués. Satan vient en personne ouvrir la pièce par un discours en deux cent cinquante vers. Le dauphin, se parlant à lui-même, émet le vœu qu'un accès de goutte pas très fort empêche Henri IV de partir pour l'Allemagne. Celui s'adresse au ciel dans une méditation solitaire. Puis vient le monologue de l'assassin qui appelle à son secours toutes les puissances instigatrices du meurtre.

Démons, rages, fureurs, terreurs achérontides,

Puis encore celui d'un ermite qui arrive de Suresnes,

pour prophétiser la mort du roi, enfin celui de Sully qui la déplore. Les entretiens oiseux ne sont pas moins symétriquement répartis, et chaque acte renferme quelques lieux communs débattus dans une dispute en règle : dispute entre la reine et ses dames sur la valeur des pressentiments ; dispute entre le roi, la reine et le duc de Vendosme sur l'utilité des précautions, la créance à donner aux menaces de l'astrologie et des songes ; même discussion reprise entre Henri IV et un religieux ; autre discussion entre la reine irritée de l'insuccès de sa prière et les seigneurs qui s'efforcent de la rassurer ; dernière discussion sur la mort volontaire, à laquelle Marie de Médicis fait mine de penser. Au milieu de tout cela, quelques traits de vérité, d'heureuse imagination, se font jour : c'est le tentateur qui excite Ravaillac à frapper en lui disant :

> Pousse, on n'en verra rien, tu seras invisible :
> Moi qui guide ta main, je rendrai tout possible.

C'est le duc de Guise qui, témoin du meurtre, ordonne de fermer les boutiques et s'écrie :

> Ce n'est rien, mes amis, ce n'est qu'une blessure.

C'est d'Epernon déplorant la fatale négligence qui a rendu le crime si facile :

> Il est mort sur mes bras ; fortune misérable !
> Un traître l'a meurtri, lorsqu'il parlait à moi,
> Et que pas un de nous n'avait l'œil sur son roy.

C'est Sully qui se reproche de n'avoir pas été à côté de son maître dans ce funeste moment :

> Il est mort, ce grand prince,
> Il est mort, et sans moi.

Mot digne du courageux conseiller d'Henri IV et du fidèle compagnon de sa fortune. En résumé, dans cet étalage de procédés bizarres et de verbiage puéril, quelques mots justes se détachent sur un fond d'extravagance pédantesque; enfin dans cet effort pour unir l'intérêt d'un grand souvenir historique et national au mouvement de la tragédie et à la majesté du langage qui lui est propre, dans cette tentative impuissante, il y a de l'avenir. Cet adieu d'un genre à son déclin renferme l'espérance de sa résurrection prochaine dans un âge meilleur, et dans des circonstances plus favorables. En attendant, la scène française allait être en proie pour de longs jours à l'anarchie d'abord, et, par suite, à l'invasion des influences étrangères.

Cette anarchie, nous n'avons point à en faire l'histoire, il suffira de rappeler qu'elle était partout, dans les esprits séparés par des antipathies irréconciliables, dans les consciences endurcies par le spectacle du mal et devenues familières avec le meurtre et la trahison, dans la société religieuse profondément divisée par l'hérésie, dans l'ordre politique ébranlé par la guerre civile et troublé par les plus ardentes compétitions, dans le pays tout entier offrant partout les traces de la violence, et menacé d'un démembrement par l'ambition étrangère associée aux discordes intérieures. La poésie se taisait alors, on n'avait que des accents irrités; les seuls poètes de cette époque sont Agrippa d'Aubigné, l'auteur des *Tragiques,* véhémentes satires où se témoigne, en termes empreints de fanatisme, l'horreur du fanatisme et du crime, et après lui les auteurs de cette *Ménippée* qui fit justice, avec une raillerie si plaisamment amère, des folies et des désordres perpétués par

des partis trop faibles pour dominer, trop obstinés pour se rendre. Il ne faut point chercher de théâtre à cette époque; il n'est du moins représenté que par quelques compositions empreintes de l'esprit du temps : des *Guisiades,* des *Morts de Coligny,* véritables pamphlets à forme dramatique, qui servent la passion populaire, en flattant tour à tour sa haine et son enthousiasme. Enfin l'ordre renaît, l'abjuration d'Henri IV est le signal d'une trêve, on pose les armes, on se reconnaît : la France, sous un chef national, reprend possession d'elle-même et voit se rouvrir, aussi abondantes que jamais, les sources de la prospérité publique. Mais si le travail et la richesse, si même les beaux-arts n'ont besoin que de paix et de sécurité pour reparaître avec leur fécondité primitive, il n'en va point ainsi de la littérature : elle porte longtemps la trace des agitations qui ont entravé son développement; ici la tradition interrompue est longue à renouer. Ajoutons que cette tradition, altérée par la violence, était d'ailleurs engagée par l'influence étrangère dans une funeste déviation.

La Renaissance avait remis en lumière et en honneur les compositions prolixes et d'une élégance maniérée, qui signalent, au déclin de l'antiquité grecque, l'apparition d'un nouveau genre, le roman. Achilles Tatius, dans *Clitophon et Leucippe,* Héliodore, dans la célèbre fiction de *Théagène et Chariclée,* Longus, dans l'idylle plus fameuse encore de *Daphnis et Chloé,* avaient donné, avec les premiers modèles du genre, le premier exemple de l'art qui consiste à mettre beaucoup d'affectation dans la simplicité, et d'allier à l'innocente naïveté des formes les impressions les plus voluptueuses. Le théâtre antique, imité sans choix, offrait également

aux passions du même ordre un encouragement d'autant plus efficace qu'il s'appuyait d'autorités plus recommandables, et, sous le couvert d'Euripide et de Sophocle, aussi bien que de Plaute et de Térence, il donnait à toute expression du sentiment de l'amour, consacrée par un exemple littéraire et les suffrages de l'érudition, une facile amnistie. L'Italie céda la première à cet entraînement, et vit paraître, en 1504, l'*Arcadia* de Sannazar; en 1573, l'*Aminta* du Tasse; en 1600, le *Pastor fido* de Guarini. L'Espagne, au même siècle, avait accueilli avec des transports d'admiration la *Diane de Montemayor,* œuvre élégante et précieuse, dont l'immense succès s'explique surtout par les préoccupations qui dominaient alors. Ainsi fut consacrée l'alliance de l'esprit et de l'amour avec les jeux de la scène. Combiné avec une certaine dose du machiavélisme italien et de la rodomontade espagnole, ce genre obtint en France une extrême faveur, envahit l'art et la société, domina le goût français et lui fit prendre un pli qui ne s'effaça plus. Dès lors, comme le dit Boileau :

> L'amour fertile en tendres sentiments
> S'empara du théâtre ainsi que des romans.

L'amour, soumis au devoir, n'a guère qu'une forme; affranchi de cette loi, il en a mille; c'est un Protée dont il serait impossible et superflu de raconter les transformations. Les plus curieuses, et celles qui nous intéressent le plus directement, sont nées d'une influence littéraire, et marquent bien l'empire réciproque des idées sur les mœurs. Au XV[e] siècle, époque où fleurit le mysticisme, où la vie contemplative a ses héros et enfante des chefs-d'œuvre, l'amour platonique transforme les attache-

ments dans le sens d'une épuration qui les subtilise; il réclame pour la personne aimée un culte idéal, une adoration désintéressée; il touche ainsi à plus d'un écueil, car la foi réprouve cet abus qui détourne vers la créature les hommages dus au Créateur, la raison désavoue cette persistance à nourrir une affection stérile et qui prête aux équivoques dangereuses, le goût ne s'accommode point de ces soupirs éternels, de ces monotones élans, de ces plaintes peu sincères. Quelque beaux vers qu'ait inspirés l'amour ainsi entendu, quelle que soit la vénération attendrie qu'éveillent encore les noms de Béatrice, de Laure de Noves et de Vittoria Colonna, quelque gloire qui s'attache à ceux de Dante, de Pétrarque et de Michel-Ange, au terme de ces longues amours apparaît la fatigue mal déguisée par l'affectation, ou même ce ridicule que Cervantes a personnifié sous les traits impérissables de Don Quichotte et de sa Dulcinée. Au XVI[e] siècle, l'amour a pris d'autres allures, il a tantôt la démarche délibérée de l'homme de guerre, tantôt la gravité du pédant, tantôt la légèreté gracieuse de l'homme de cour ; quelquefois il emprunte au monde antique ou bien le charme et le naturel exquis de ses pastorales, ou les ardeurs et les troubles profonds de cette maladie morale que désigne le mot latin de volupté.

Le XVII[e] siècle va plus loin ; guidé par la nature et l'étude, éclairé par le christianisme, Racine emprunte à l'antiquité le tableau de ces passions dévorantes que l'âme subit en se débattant comme une obsession irrésistible, et qui traînent à leur suite la douleur et le remords. En même temps, du XVI[e] siècle au XVIII[e] siècle s'établit l'empire de la passion romanesque, passion qui

détermine par ces trois caractères : affectation dans les sentiments, extravagance des aventures, recherche et subtilité du langage. L'amour romanesque développé par les interminables romans de d'Urfé, de La Calprenède, de Mlle de Scudéry, peuple le monde d'Astrées et de Céladons, de Cyrus et de Mandanes. Il faudra la mordante observation de Molière, ou la verve indignée de Boileau pour faire justice de ces fadeurs qui déshonorent la poésie, dénaturent l'histoire et gâtent la société; mais en dépit de leurs efforts, l'amour romanesque y perpétuera longtemps son empire sous le nom de galanterie, nom trompeur qui, sous l'apparence d'un commerce d'esprit et d'urbanité, devait frayer la voie à la décadence des mœurs, et autoriser ces scandales trop facilement acceptés de l'opinion publique, qui ont fini par être pour les plus solides institutions, comme la monarchie et la noblesse françaises, une cause de discrédit et de dissolution.

A la fin du XVIe siècle, on était à la fois plus naïf et plus grossier. L'amour platonique avec son exaltation, sa subtilité, ses métaphores ampoulées, ses concettis et ses apothéoses se combinant tantôt avec des attachements d'un ordre légitime, tantôt des entraînements inexcusables; tout cela rendu avec une franchise qui tombe trop souvent dans la crudité, c'est la littérature française sous le règne d'Henri IV, c'est le théâtre de Hardy.

Après les beaux esprits, les poètes de cour, les abbés et les courtisans lettrés du XVI siècle, Alexandre Hardy représente une nouvelle espèce d'écrivain, l'auteur besogneux, famélique, à la verve inépuisable, incessamment sollicitée par le besoin de vivre, et qui voit dans l'inven-

tion dramatique moins une carrière à parcourir, qu'une mine à exploiter et, pour tout dire, un gagne-pain. Il avait vingt-huit ou trente ans lorsqu'en 1688, les confrères de la passion, possesseurs obérés et déconsidérés de l'hôtel de Bourgogne, se virent contraints de le louer à des comédiens de province, se réservant la disposition d'une loge appelée la loge des maîtres, et une subvention assez considérable. La troupe nouvelle prit leur place à ces conditions, et devint la troupe célèbre de l'hôtel de Bourgogne, établie rue Mauconseil. Un peu plus tard se forma, par voie de dédoublement, la troupe du Marais, qui obtint le même privilége que la première, et s'établit vieille rue du Temple. Les premiers, déjà qualifiés de comédiens du roy, devaient, pour soutenir l'honneur de ce titre, satisfaire à la curiosité publique, et aussi faire face à des engagements onéreux, s'adresser à un écrivain dont la verve féconde ne laissât jamais chômer leur théâtre, et dont les œuvres éphémères pussent être payées d'un vil prix. Cet écrivain fut Hardy. Il composa, suivant l'estimation de quelques critiques, jusqu'à huit cents pièces de toute nature (lui-même en avoue cinq cents), allégories, pastorales, journées, essais de tragédies régulières, tragi-comédies, le tout avec un curieux mépris des usages précédemment suivis, mais tombés, par suite du désordre des temps, dans un oubli prématuré, comme aussi des règles qui tentaient à s'établir, mais qui ne sortaient point encore de la poudre et du latin des in-folio. Il serait long d'analyser la plus connue de ces compositions : *les Chastes amours de Théagène et de Chariclée*. Qu'il suffise de rappeler que l'action, divisée en sept journées, dure deux ans (ce n'est pas trop; dans un autre drame, *la Force du sang*, le héros, qui naît d'une

faute commise au premier acte, a sept ans au cinquième). Ces deux années sont occupées par une série d'événements plus difficile encore à raconter qu'à suivre : les deux héros partent d'une ville inconnue de la Grèce pour arriver en Ethiopie ; mille accidents les séparent sur la route. Chariclée n'a pas moins de sept prétendants qui, tous ensemble ou à tour de rôle, aspirent à sa main, sans compter ceux qui conspirent contre son honneur. Les deux héros tombent aux mains d'une première troupe de pirates dont le chef et son lieutenant se disputent la possession de Chariclée ; une seconde troupe de pirates met la main sur eux ; elle est dépossédée par une troisième troupe de pirates dont le chef, ne pouvant épouser Chariclée, veut l'égorger de sa main, et ne l'épargne que par une heureuse méprise, puis les transporte en Egypte. Là recommence un fouillis d'aventures inextricables : on marche à travers l'impossible, on se heurte à mille fictions invraisemblables : sorcières qui raniment le cadavre d'un fils pour avoir des nouvelles de l'autre, frères ennemis qui veulent s'égorger pour une question d'amour-propre, morts qui apparaissent, préoccupation du héros assez forte pour lui faire souffleter sa maîtresse qui l'aborde sous un habit de mendiante, passions insensées qui veulent dompter par la prison et la faim des volontés rebelles et qui aboutissent au suicide, tentatives d'empoisonnements retombant sur celle qui les a formées et qui s'empoisonne elle-même par distraction, condamnation à mort de l'héroïne dont les flammes d'un bûcher s'éloignent avec une merveilleuse complaisance, lutte du héros contre un géant qu'il extermine pour les plaisirs de la cour d'Ethiopie, sacrifice humain préparé par cette cour et

dont les deux amants doivent être les victimes, reconnaissance finale qui jette Chariclée dans les bras de ses parents, le roi et la reine d'Ethiopie, et qui amène, comme dénouement, son mariage avec Théagène sauvé par l'arrivée d'ambassadeurs thessaliens envoyés à sa recherche par le roi son père. Quant au style, on en aura la mesure en songeant que Hardy vendit toutes ces merveilles au prix de trois écus, et qu'elles représentaient quelques jours de travail. Son héros veut-il attester la pureté de ses intentions, il s'écrie :

Je m'ouvrirai le sein, pour lui montrer un cœur
Chastement engravé de son premier vainqueur.

Si Chariclée demande grâce pour lui, le chœur ému déclare que

Sa prière fendroit l'estomach d'une roche.

A quoi bon raconter après Sainte-Beuve la pièce de *Felismène,* qui nous montre, comme dans un mystère du Moyen-Age, l'héroïne méconnue de tous, même de son époux, sous un travestissement de page, puis de bergère, et se sauvant ainsi de ses propres faiblesses ou des dangers qui menacent sa vie ? Montrerai-je dans une autre pièce, *Aristoclée ou le Mariage infortuné,* l'héroïne disputée à son mari par un rival éconduit et jaloux? Sa famille la retient par un bras, Straton, le prétendant et ses amis, tirent l'autre bras. Le père, justement inquiet du résultat de la lutte, s'écrie, sans être entendu :

Barbares, elle va mourir entre vos mains,
Impuissante à porter ces efforts inhumains ;

Elle y succombe, en effet, comme le chœur a soin de l'attester :

O spectacle piteux, la déplorable expire,
Faible biche aux abois que la meute déchire.

Ce sont là les situations qu'Hardy et le public de son temps paraissent affectionner. Il ramasse dans l'histoire toutes sortes d'aventures étranges et révoltantes : *Scédase ou l'Hospitalité violée, Timoclée la Thébaine,* qui se venge d'un soldat insolent en le jetant dans un puits, la *Gigantomachie* où la flèche d'Hercule préserve Junon d'un affront inévitable, *Penthée, Méléagre,* victimes l'un et l'autre de la fureur maternelle, *Arsacome ou l'Amitié des Scythes,* amitié qui s'atteste par les bienfaits de l'ordre le plus étrange, ce qui n'empêche pas l'auteur de terminer son préambule en disant : « Tel est le sommaire de ce beau sujet qui s'accommode des mieux à la scène française. » Au milieu de tout cela se rencontrent quelques tragédies informes, se rapprochant par instinct des règles déjà formulées et suivies, et qui concentrent l'intérêt sur un événement renfermé dans d'étroites limites de temps et d'espace. Telle est une pièce d'*Alexandre* où le héros macédonien est représenté, dit un critique « extravagant, superstitieux à l'excès, mais le poison qu'on lui donne vers la fin du troisième acte le rend un peu plus tranquille. » Alexandre appelait à sa suite un Daire ou Darius : Hardy n'a pas manqué de le mettre en scène et, après sa mort, il met dans la bouche du vainqueur quelques vers qui relèvent un peu le personnage et l'écrivain.

O grandeur périlleuse ! ô marâtre fortune,
Depuis que la vertu succombe à ta rancune,
Depuis que tu te plais à faire trébucher
Ceux de qui le pouvoir semble aux astres toucher !
Plutôt que tes faveurs trompassent mon courage,
Me butine la Parque en l'avril de mon âge.

Mais ne nous hâtons pas de supposer que cette école du romantisme par anticipation et de l'indépendance illimitée n'a produit que de stériles extravagances. Il est temps de montrer que du mélange des tons et des genres, et de la liberté de composition qu'une autre école a proclamée plus tard, comme l'émancipation du génie opprimé par des règles trop étroites, il pouvait sortir au moins quelques beautés. C'est ce que démontre l'étude d'un écrivain moins prolixe et plus heureux que Hardy, Jean de Schelandre.

Jean de Schelandre n'était pas un écrivain de profession, c'était un capitaine, et sa muse s'en ressent ; elle respire l'esprit des batailles, et aussi ce qu'on a coutume d'appeler la licence des camps. Elle a, d'ailleurs, une fermeté de langage et de pensée infiniment mieux assortie au genre dramatique que le style tourmenté des émules de Ronsard ou leurs maladroites contrefaçons de l'épopée. Dans sa tragi-comédie intitulée *Tyr et Sidon*, l'auteur en prend à son aise avec les unités. Un factum qui précède la pièce et qui fut rédigé par son ami Fr. Ogier, avocat parisien, pour recommander l'œuvre et la justifier, à peu près comme un dramaturge célèbre de nos jours a exposé dans de longues préfaces les théories dont ses drames sont l'application, nous révèle à cet égard ses prétentions et sa doctrine. « C'est, dit-il, une chose im-
« portune qu'une même personne occupe toujours le
« théâtre, et il est plus commode à une bonne hostelle-
« rie qu'il n'est convenable à une excellente tragédie
« d'y voir arriver incessamment des messagers... de
« dire qu'il est malséant de faire paraître en une même
« pièce les mêmes personnes traitant tantost d'affaires sé-
« rieuses, importantes et tragiques, et incontinent après

« de choses communes, vaines et comiques, c'est igno-
« rer la condition de la vie des hommes dont les jours
« et les heures sont bien souvent entrecoupés de ris et
« de larmes. » Un romantique de 1820 n'aurait pas dit mieux. En conséquence, Jean de Schelandre, se reportant, sans le savoir peut-être, aux pratiques du Moyen-Age, établit deux scènes dans une. Tyr et Sidon, le roi Abdolomin et le roi Pharnabaze, le jeune Belcar, fils de l'un, le jeune Léonte, fils de l'autre, une intrigue amoureuse à Tyr, une autre à Sidon, le héros de Sidon captif à Tyr, le héros de Tyr captif à Sidon, voilà par quelles alternatives et à travers quelle antithèse prolongée la pièce se déroule en situations symétriquement parallèles, et présente une double intrigue qui se développe sans embarras, pour aboutir à un dénouement qui concilie tout. Les caractères offrent la même opposition. Abdolomin, le sage, le pacifique roi de Sidon, a pour adversaire le fier et belliqueux Pharnabaze. Leurs fils sont faits prisonniers l'un et l'autre dès la première rencontre. Léonte, fils de Pharnabaze s'oublie, à Sidon, dans de vulgaires amours; il meurt. Blessé et retenu à Tyr, Belcar éprouve pour Méliane, fille de son vainqueur, une passion respectueuse traversée de mille obstacles, et couronnée par un mariage qui réconcilie les deux peuples.

Le caractère d'Abdolomin, ce descendant des rois tiré de l'obscurité par un caprice intelligent d'Alexandre et rétabli sur le trône de ses ancêtres, est heureusement indiqué dans ces vers du premier acte; son langage est à la fois d'un philosophe, d'un vieillard et d'un roi.

O filles de la nuit, inexorables Parques,
Qui des moindres pasteurs et des plus grands monarques

Filant les ans divers, sur eux exécutez
Les éternels destins dans le ciel projettez,
D'où vient, malignes sœurs, que vos funestes forces (1)
Retranchent tout à coup des plus jeunes les forces ;
De ceux le plus souvent moissonnent le printemps
Qui devroient et voudroient respirer plus longtemps?
Et ceux qui, souls des biens, las des maux de ce monde,
N'ont d'autre ambition qu'une fosse profonde,
On les voit tout courbés, malsains et malplaisans,
Traîner à contre cœur le fardeau de leurs ans !
O mort que tardes-tu? Que tu ne viens dissoudre
Ceste inutile chair en sa première poudre?
Que me peut-il rester à dévider ici
De repos, de travail, de joie ou de souci?
Ai-je quelque plaisir, sens-je quelque amertume,
Que l'usage commun ne me tourne en coustume?

Ce dernier trait est digne du poète Lucrèce, auquel il est peut-être directement emprunté (2). On en trouve un peu plus loin qui font penser à Corneille, et rappellent l'une des audaces les plus heureuses de son génie.

Humains infortunés, las ! d'où vient que tousjours
Vos plus ardents souhaits rencontrent à rebours,
Et que ceux d'entre vous ausquels semblent mieux rire
Les plus aspres desseins où leur travail aspire,
Enfin n'y trouvent pas, en estans possesseurs,
Ce qu'ils s'y promettoient de biens et de douceurs?
Car, tant que vous vivez, vos âmes non contentes
Ne conçoivent, chétifs, que nouvelles attentes,
Et parmy tant d'objets dont l'amour vous époint,
Vous prisez toujours plus ce que vous n'avez point.

Plus loin, le vieux roi fait un rapprochement qui serait ailleurs un lieu commun, mais qui tire ici de sa condition précédente un singulier à-propos, entre le sort des bergers et la puissance inquiète et menacée des rois.

(1) Du latin *forfices,* des ciseaux.
(2) Voir Lucrèce, *de Natura rerum,* l. III, v. 957.

Misérable maîtrise, ou plustôt servitude,
Qui nous fait grisonner par son inquiétude !
O dangereux bandeau, dont tout homme chargé
Outrage ses voisins ou s'en voit outragé.. .

Mais ce n'est pas seulement le repos si nécessaire à sa vieillesse; c'est la paix qu'appellent tous ses vœux et qu'il voudrait donner à ses sujets.

Paix la fille du ciel, la mère de vertus...
O paix mon cher désir, qu'ai-je fait pour t'atteindre?
Et pour ce grand brasier dans mon terroir éteindre?

Pharnabaze professe des maximes et annonce des intentions tout opposées.

Abdolomin se trompe,
Croyant qu'en si bon train ma course j'interrompe.
Le grand Philippien, venant s'assujettir,
Avec tout l'univers, la généreuse Tyr,
M'a laissé pour leçon « qu'une âme bien guerrière
« Jamais ne doit planter ses bornes en arrière ;
« Qu'on peut bien partager, quand on en est requis,
« Ce qu'on veut conquérir, non ce qu'on a conquis. »

L'issue douteuse d'un premier combat n'a point refroidi son ardeur, et bientôt on le voit, dans un langage singulièrement poétique, saluer le retour de la belle saison qui permettra le renouvellement des hostilités.

Déjà l'air amoureux a reschauffé le germe
Dont nature s'esmeut, pour produire à son terme:
Déjà des aquilons les zéphirs sont vainqueurs
Et reçoivent en prix des couronnes de fleurs,
Et desjà le bélier, qui la froideur tempère,
Oste le voile blanc à notre grande mère,
Luy rendant l'habit vert que la mort des saisons
Avoit caché trois mois au coin de ses tisons ;
Déjà des oiselets les gorges réveillées
Caressent à l'envy les naissantes feuillées,
Et des nymphes de l'eau les bruyantes chansons

Après un long combat triomphent des glaçons.
O Mars, voici ton mois.

Après avoir évoqué ainsi les images de la guerre, fidèle aux principes énoncés par son éditeur et son ami, Jean de Schelandre ne tarde point à prendre le ton de la comédie. Le vieux Zorote a épousé, pour son malheur, une femme beaucoup trop jeune, et que poursuivent déjà les assiduités du fils de Pharnabaze. Il a pressenti le péril et s'est efforcé de l'en prémunir par des exhortations qui ressemblent, à s'y méprendre, aux leçons d'Arnolphe mettant la naïveté d'Agnès en garde contre les dangers de la vie mondaine.

Où voulez-vous aller? Quelle humeur sans raison
De ne fuir rien tant que sa propre maison?.....
Non, non, ma femme, non; laissez ce badinage,
Et prenez vos esbats en vostre seul mesnage;
Tantost à contempler vos joyaux plus exquis,
Tantost à calculer les biens par nous acquis,
Tantost du fin alloy démesler la monnoye,
Tantost sur un tissu d'or, d'argent et de soye,
Bigarrant les couleurs d'un subtil entre las,
Exercer le mestier de la sage Pallas;
Tantost en nos jardins faire vos promenades,
Dans les compartimens ou dans les palissades,
Puis sommeiller au frais ....
Tantôt mettre nos vins et nos froments en vente,
Tailler de la besogne à chacune servante;
Tantost faire causer vos perroquets mignons,
Faire jouer, sauter, vos chiens et vos guenons,
Et quelquefois aussi feuilleter un bon livre :
Voilà comme en honneur la matrone doit vivre.

Sa sœur, qui sait l'inutilité des prédications moroses, donne au vieillard, en termes excellents, des conseils d'un caractère plus pratique et plus sensé. On croirait entendre le sage Ariste signalant à son frère les dan-

gers d'un système fondé sur l'isolement et la compression.

Montrez-vous le plus sage en lui cédant un peu :
Souffrez-luy quelquefois et la dance et le jeu,
Aux esbats innocents tenez-luy compagnie.
Il faut que par douceur telle humeur se manie.
Pour peu que vous daigniez à son gré vous changer.
Vous la verrez peut-estre au vostre se ranger.
Avisez neantmoins (voire sans qu'elle y pense)
Qu'elle n'abuse point d'une honneste licence :
« La seule seureté pour regner icy-bas,
« C'est d'estre mesfiant et ne le sembler pas. »

Le drame de *Tyr et Sidon* se divise en deux journées. Le meurtre de Léonte, assassiné par deux soldats sans emploi que Zorote a chargés de sa vengeance (1), termine la première d'une façon tragique. La seconde commence à la façon d'une idylle. De même que Pharnabaze saluait le printemps comme un avant-coureur des batailles, Belcar, prisonnier, l'accueille comme un messager d'amour, et lui emprunte ses plus douces images pour exprimer le charme de la voix aimée qui le console. Moins doux est à son oreille

(1) Ces soudarts portent des noms qui les caractérisent. Ils s'appellent la Débauche et la Ruyne. Celui-ci fait un triste tableau de la condition du mercenaire; il est vrai qu'il a faim et qu'il chôme La peinture semble tracée par le burin de Callot.

Si nous sommes battus, chacun lèche sa plaie.
Et tel doit au barbier deux fois plus que sa paie.
Qui, le soir de sa montre, à peine aura de quoy
Nourrir en sa personne un serviteur du roi, etc.

Ce type si réussi de la misère insouciante et railleuse du reître qui ne possède que sa rapière, offre quelque ressemblance avec le personnage de don César de Bazan. Le hardi novateur qui l'a produit sur la scène aurait pu retrouver ici son bien, et s'autoriser de cet antécédent.

L'accord mélodieux des bandes emplumées
Qui, dans le verd naissant des nouvelles ramées,
Chantent l'épithalame et les amours divers
De tout ce que nature anime en l'univers.

Qui ne se souvient ici des fables où La Fontaine célèbre aussi les attraits et les molles influences de la saison nouvelle ? Mais Belcar et Méliane n'ont pas enveloppé d'un secret assez profond leur amour naissant. Cassandre éprouve, en devinant la préférence accordée à sa sœur, une jalousie qui la consume et dont le secret lui échappe enfin, grâce aux pressantes sollicitations de sa nourrice. L'auteur s'est évidemment souvenu d'Euripide, et il est impossible de lire ce dialogue sans se rappeler en même temps l'immortelle scène où Racine lutte à son tour contre Euripide en le dépassant : la confession de Phèdre à Œnone. Œnone s'appelle ici Almodice.

ALMODICE.

Quoi, mon cher nourrisson, d'où vous naît ce vouloir,
De me céler le mal qui vous fait tant douloir ?
Ne me direz-vous pas cet ennuy qui vous mine ?....

CASSANDRE.

Las ! Quand je l'aurai dit, quel soulas en aurai-je ?

ALMODICE.

Il n'est si grand ennui qu'un bon conseil n'allége.

CASSANDRE.

Le mien est sans remède.

ALMODICE.

Il n'est rien ici-bas
Qu'on ne puisse esquiver, si ce n'est le trépas.

Cassandre annonce en effet la résolution d'en finir avec la vie. Mais elle cède insensiblement à l'effet d'une tendresse qui détend son âme irritée, et d'une complai-

sance qui ne reculera devant aucun excès pour la servir.

ALMODICE.

Las ! Madame, vivez ; j'ayme mieux offenser
Immortels et mortels, que vos jours avancer :
Vivez, et deussions-nous nous lascher à tous crimes :
Car les pertes de biens, d'honneur, d'amis intimes,
N'ont rien qui ne soit doux à l'égal de la mort (1),
Mort, estrange sommeil, qui sans réveil endort (2).

Par un procédé très familier aux grands poètes, Schelandre a placé, en regard des influences qui énervent, celles qui fortifient, et défendent contre la passion l'autorité méconnue de la loi morale. A la menace réitérée que fait Cassandre de se donner la mort, Phulter oppose, en termes aussi forts de sens qu'éclatants de poésie, le devoir de vivre.

Se plaindre et se tuer sont choses différentes.
Par nous ni pour nous seuls nous ne vivons icy :
Mourir par nostre main nous ne devons aussi.
Le bras est exécrable et plus que parricide
Qui démolit le siége où son âme réside

CASSANDRE.

Je ne puis éviter qu'à l'ombre du trespas
Les injures du ciel.

PHULTER.

Non, non, ne croyez pas
Qu'en sortant de la vie on sorte de misère.
La chair quitte ces maux dans le sein de sa mère

(1) Nous soupçonnons ici une leçon vicieuse; peut-être faut-il lire : en regard de la mort.

(2) Vers pleins de poésie, dont on retrouve l'équivalent en sens inverse, dans une autre scène où Cassandre, au sortir d'un évanouissement, adresse cette question à ceux qui l'entourent :

Je dormois doucement..... d'où vient qu'on me réveille ?
(2e journée, acte III, sc. IV.)

Et brave les douleurs ; mais le souffle divin,
C'est l'homme proprement qui ne prend point de fin.
Et qui porte son mal de quel costé qu'il verse,
Comme un chevreuil courant le matras qui le perce :
Mal d'autant plus cuisant qu'il ne trouve là bas
Ny divertissement, ny repos, ny soulas,
Et qu'ayant une fois délaissé la lumière,
Nul ne peut remonter en sa place première.
Vivons doncques, vivons, targuez de la vertu,
Et ne nous rendons point sans avoir combattu.

Mais la nourrice détruit l'œuvre de cet austère conseiller. Le geôlier du prince est séduit. Celui-ci s'échappe, emportant à son bord, au lieu de Méliane qu'il avait cru dérober à la tyrannie de son père, Cassandre déguisée et substituée à sa sœur. Aussitôt dédaignée que reconnue, elle poursuit en vain Belcar qui, s'élançant sur une barque, a repris le chemin de Tyr pour aller reprendre ses fers et retrouver Méliane. Celle-ci éprouvant à son tour une jalousie que justifient trop les apparences, et promenant sa rêverie au bord de la mer, y rencontre le cadavre de Cassandre qui s'est poignardée et que le flot a jetée sur le rivage. Accusée de meurtre, elle va mourir sur un bûcher, quand Belcar apparaît, offrant sa vie pour la rançon de celle qu'il aime et prenant sur lui le crime dont elle est accusée. Avant de se laisser sauver, Méliane veut être éclaircie des soupçons qu'a dû lui inspirer la fuite simultanée de Belcar et de Cassandre. Cette explication, au pied de l'échafaud, unit le charme attendrissant de l'affection mutuelle à l'horreur d'une situation désespérée. Mais un ambassadeur du roi de Sidon est venu donner au roi de Tyr, relativement au meurtre de son fils, des explications qui l'apaisent, et remettre le meurtrier entre ses mains. Belcar, de son côté, demande la main de Méliane, et fléchit

à force de déférence et d'ingénieuse galanterie la mauvaise humeur de Pharnabaze, qui cède et s'écrie :

O cœur franc et loyal en amour comme en guerre.
Prince plus accompli que prince de la terre.....
.....Tes puissans discours ont vaincu ma rancune.
Comme ta patience a vaincu ma fortune.

Cette conclusion sereine d'un drame rempli du bruit des batailles et des images de la mort, n'a rien d'invraisemblable. Déjà, dans une scène antérieure, accusé de complicité dans le meurtre de Léonte et menacé de représailles, Belcar avait préservé sa vie et son honneur compromis, à force de raison, de franchise et d'intrépidité. Ce dialogue, en mettant aux prises les deux personnages essentiels de la pièce, montre que l'auteur savait porter jusqu'aux nuances l'analyse des caractères, et met en lumière deux genres de générosité tout différents. Conduit en présence de Pharnabaze, Belcar proteste contre l'espèce de contrainte qu'on veut employer pour l'introduire.

Vous ay-je fait refus?
Je marche à front levé; ne me contraignez plus.

PHARNABAZE.

Eh bien ! malheureux fils d'un détestable père,
Mourant, n'accusez point mon jugement sévère :
La disgrâce vous vient de luy, non pas de moy.

BELCAR.

Vostre pouvoir est libre, et non pas vostre foy.

PHARNABAZE.

En serois-je lié, puisque luy s'en exemte?

BELCAR.

Appuyez vos soupçons de preuve suffisante.

PHARNABAZE.

Ayant perdu mon fils, encore ay-je le tort?

BELCAR.

Le tort est à celuy qui s'est causé la mort.

PHARNABAZE.

Que ne le gardoit-on, puisqu'on l'avoit en gage ?

BELCAR.

Mettre un homme en franchise, est-ce lui faire outrage ?

PHARNABAZE.

Belcar, je n'use plus de raisons contre vous :
Plus j'entens de discours, plus s'aigrit mon courroux.

BELCAR.

Il est vray qu'un courroux aveugle à l'innocence
Des plus fortes raisons énerve la puissance.

PHARNABAZE.

De mon enfant perdu n'estes-vous pas garend ?

BELCAR.

Garentiray-je un homme à sa perte courant ?

PHARNABAZE.

Qui vous a dict cela ? D'où vous vient ceste ruse ?
Sans doute, avant le mal, vous en sçaviez l'excuse.

BELCAR.

On me congnoist trop franc pour m'appeler rusé.
Qui n'a point faict de mal ne doit estre accusé.

Rapprochons les traits épars de cette composition : A côté d'un roi débonnaire et pacifique, elle nous présente des personnages unissant l'humeur belliqueuse à une loyauté chevaleresque, et des scènes de combat préludant à celles où un amour généreux et pur est traversé par les obstacles qu'un meurtre suscite. Une autre mort ensanglante la scène et est suivie d'un procès criminel. Un

jeune homme, plein de bravoure et de franchise, rentre en possession du bonheur qu'il avait perdu, et le drame assombri par de sinistres épisodes aboutit à la plus heureuse conclusion. N'avons-nous pas ici, par anticipation, et toute différence gardée, les situations, les caractères, et même par intervalles, quelques-unes des scènes citées en font foi, la langue mâle et familière du *Cid?* Le XVIIe siècle approche, ou plutôt, nous l'avons atteint. La pièce de Jean de Schelandre parut pour la première fois en 1608, et une seconde fois, en 1628. En 1623, le vieil Hardy publiait le recueil de ses pièces que nous possédons encore. Dans une préface assez chagrine, il exhalait sa mauvaise humeur contre ses jeunes rivaux. Il mourut en 1629, assez inquiet du succès d'une pièce nouvelle, agréable ouvrage qui, remettant en vigueur l'éternelle loi de la distinction des genres, traçait à la comédie ses limites, et lui offrait un modèle d'une élégance inconnue pour le temps. C'était l'œuvre d'un jeune avocat de Rouen nommé Pierre Corneille.

CHAPITRE XX

COMÉDIES DE CORNEILLE. — MAIRET. — TRISTAN.
SCUDÉRY. — LE CID.

A la fin du chapitre précédent, nous avons rencontré, pour la première fois, le nom de Corneille, non plus à propos d'un rapprochement à faire, d'une analogie à signaler entre le père du théâtre et ses devanciers, mais comme arrivant à son heure dans le cours de cette étude, et signalé par les premiers travaux qui préludent à la grande évolution dont ce siècle sera bientôt le témoin, dans le développement de l'art dramatique. Mais ce n'est pas *le grand Corneille* que nous devons étudier immédiatement. Ce nom qui lui fut donné pour le distinguer de son frère, est devenu bien vite autre chose qu'une désignation sans portée. La postérité, en l'adoptant, en a fait la caractéristique d'un talent à qui la grandeur est échue en partage, à un degré qui le place en dehors de toute comparaison. En regard de Racine, l'analyste pénétrant, l'interprète harmonieux de toutes les affections humaines, le génie créateur de tant de figures ravissantes par la délicatesse, ou que les passions animent d'une vie

si intense, Corneille qui chante les noms fameux et fait revivre les souvenirs imposants ou terribles de l'histoire, Corneille tirant de l'oubli ou créant de toute pièce des caractères d'une énergie et d'une majesté presque surhumaines, nous présente avec son émule un parfait contraste; une fois encore les deux formes de l'art se détachent et se personnifient dans deux talents de nature opposée; comme les noms de Démosthène et de Cicéron, d'Homère et de Virgile, de Michel-Ange et de Raphaël, les deux noms de Corneille et de Racine nous représentent l'éternel contraste de la vigueur et de l'harmonie, du sublime et du beau, de la grandeur et de la perfection.

Mais ni Corneille, ni Racine n'ont été dès le début tout ce qu'ils devaient être. Le premier surtout a cherché longtemps sa voie avant d'y marcher résolument ; il a dû soutenir une lutte prolongée contre lui-même et contre des influences conjurées, pour entrer en possession de son génie. Ces influences dont nous avons déjà dit un mot, doivent être étudiées de plus près, car si elles ont été l'obstacle à son développement, elles ont aussi déterminé quelques-uns de ses traits essentiels, car elles expliquent le siècle autant que l'homme. Voyons de quels poids elles l'ont chargé, de quels stimulants elles l'ont aiguillonné. Assistons au spectacle intéressant que présente cette période de sept années, où tantôt par la soumission, tantôt par la lutte, l'écrivain novice encore s'étudie, s'affermit, se dégage, où le grand poète s'annonce et perce les voiles de l'imitation, dans une série de pièces, qui, selon l'expression de Fontenelle, ne servent pas seulement à l'histoire du théâtre, mais aussi à la gloire de Corneille, en nous la faisant mesurer au

point de départ, parmi les obstacles et les tâtonnements utiles des premières années.

L'Italie nous avait communiqué, à l'époque de la Renaissance, le goût des tragédies à la Sénèque et de la pastorale héroïque ou sentimentale. L'Espagne, à son tour, nous envahit, et cette invasion, favorisée par la politique et la guerre, acheva de dévoyer l'esprit français. A l'école du Tasse, de Guarini et de Sannazar, il avait appris à se passionner pour un idéal de fantaisie, où la vie champêtre servait de cadre à des amours aristocratiques. A l'école de Lope de Véga et de Cervantes, il apprit à compliquer l'intrigue, soit par la surprise et la variété des incidents, soit par l'emploi du merveilleux emprunté tant aux fictions de l'Orient qu'aux manuels de la magie : à ne plus chercher l'intérêt que dans la peinture de l'amour romanesque, caractérisé par la double extravagance des sentiments et des aventures, enfin dans celle du langage. Alors commença le règne du gongorisme.

Louis de Gongora, né à Cordoue en 1561, mort en 1627, aumônier de Philippe III, et poète en titre de la cour, avait déclaré la guerre à l'école classique de son pays et de son temps. Au genre correct et guindé, il avait substitué de parti pris l'audace et la recherche ; il cultivait l'inversion, la métaphore outrée, l'image hyperbolique, l'énigme. Ces défauts devaient faire fortune en France, au temps des précieuses et de l'hôtel de Rambouillet.

On sait que le fameux hôtel avait été ouvert par un Italien, Jean de Vivonne, marquis de Pisani, très estimé au temps de la Ligue, dont il avait été le plus loyal adversaire, et chargé de négocier à Rome la réconciliation

d'Henri IV. Sa femme, Julia Savelli, transmit à Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet et par elle, à sa petite fille, Julie d'Angennes, le goût des plaisirs de l'esprit et de la galanterie élégante, sans application pratique. Catherine de Vivonne inclinait si peu de ce côté, qu'au sortir de ses mains, trois de ses filles se consacrèrent à la vie religieuse, et que la dernière se trouva prête à partager les sentiments austères, à seconder l'inflexible droiture de son époux, le marquis de Montausier. Nommée gouvernante du Dauphin, elle emporta les traditions de l'hôtel, et donna le signal de la dispersion à ses nombreux habitués. Il avait fait son œuvre, en bien comme en mal. C'est avec l'appui du bureau d'esprit qui s'y était formé que le gongorisme put pénétrer deux fois en France, par la frontière d'Espagne et par les Alpes. Le premier qui l'introduisit chez nous et le fit accueillir à l'hôtel de Rambouillet, fut le fameux Antonio Pérez (1), courtisan de Philippe II, tombé dans la disgrâce et accueilli à la cour de France avec une singulière faveur. A son tour, un Espagnol napolitain, Marini ou « le cavalier Marin » dont on disait « qu'il émeut les pierres comme Amphion, qu'il est au Tasse ce que le soleil est à Virgile, » donna, dans son poème *d'Adonis,* le modèle de l'élégance la plus laborieuse et acclimata les concettis. Son exemple séduisit

(1) On peut juger du style que Pérez mit à la mode, par un exemple que nous empruntons à l'ouvrage où M. de Puibusque établit entre les théâtres français et espagnol une savante comparaison. Il cite le billet suivant, accompagnant l'envoi d'une paire de gants fait à une dame : « L'amour peut faire qu'on s'écorche « pour sa dame et qu'on lui fasse des gants de sa propre peau ; j'ai « d'abord pensé à me sacrifier ainsi. Je me suis au moins déchiré « l'âme : je me serais mis en pièces sur un seul mot de vous : et si « les gants que je vous eusse envoyés alors n'avaient pas été de « chien, soyez certaine qu'ils eussent été d'une personne qui en a « l'affection et la fidélité. » (Ouvrage cité, t. II, p. 24.)

jusqu'à Malherbe qui paya tribut à la mode, et peut compter parmi les inventeurs de « la morale lubrique » et de la galanterie courtisanesque, tout aussi légitimement que parmi les réformateurs de la poésie. Gongora eut en France d'autres imitateurs, dont l'un, Théophile de Viau, s'est fait une place à part dans la phalange, très nombreuse alors, des grotesques. Pyrame, dans la tragi-comédie qu'il fit paraître en 1617, sur le modèle d'une pièce de Gongora, apostrophe ainsi le lion dont l'aspect a effrayé Thisbé et lui a fait prendre la fuite.

> Toi, son vivant cercueil, reviens me dévorer.
> Cruel lion, reviens : je te veux adorer.
> S'il faut que ma déesse en ton sang se confonde,
> Je te tiens pour l'autel le plus sacré du monde.

Scudéry admirait fort ces inventions et trouvait étrange qu'on osât les critiquer : « Il n'est mauvais, di-« sait-il du poème de Théophile, qu'en ce qu'il est trop « bon, car, excepté ceux qui n'ont point de mémoire, « il ne se trouve personne qui ne le sache par cœur, de « sorte que sa rareté même empêche qu'il ne soit rare. »

Scudéry lui-même vit accueillir son *Lygdamon* avec une faveur égale, et put dire que « ses pointes touchèrent cent illustres cœurs. » Plus grand encore avait été, en 1621, le succès de *Sylvie;* son auteur, Jean Mairet, put se vanter, plus justement que Théophile, d'occuper tous les esprits et d'être dans toutes les mémoires. Cette composition qui porte, dans son titre même, l'aveu du caractère ambigu qu'elle offre et des prétentions qu'elle associe, est une tragi-comédie pastorale. On y voit un prince Florestan partir, sur la foi d'un écu qui lui présente le portrait d'une belle incomparable, et l'aller chercher à travers vents et marées :

L'eau ne m'estonne point ; si je dois rendre l'âme
Dedans quelque élément, ce sera dans la flamme.

Sylvie, bergère du pays de Sicile où la tempête doit jeter Florestan et lui faire trouver son idéal, Sylvie repousse, dans un dialogue célèbre, les hommages de Philène. Comparée, suivant l'usage, au soleil, elle répond :

Si je suis un soleil, je dois toujours aller.

Philène, éconduit, la traite de rocher. Elle réplique, moins heureusement cette fois, par un calembour :

On touche le rocher où l'on fait le naufrage,
Mais jamais ton amour ne m'a touché le cœur.

Le berger prend tout ce qui l'environne à témoin de son martyre. Un vieux chêne s'est fendu de douleur à cette occasion. Sylvie en juge autrement :

Il faut croire plustôt qu'il s'esclate de rire,
Oyant les sots discours que tu me fais ici.

Le ton change quand la maligne bergère rencontre au lieu du prétendant que ses parents lui destinent, le prince Thélame qu'elle attendait en lui tressant des guirlandes de fleurs, et qui paraît « en habit de bocage » au lieu du rendez-vous. Il y a de la passion qui dégénère parfois en grossièreté (1) dans le langage du prince ; il y

(1) Sylvie, pour convaincre Thélame de la sincérité de son affection, voudrait lui découvrir « son âme toute nue. » Thélame en prend occasion de faire un jeu d'esprit cynique qui lui attire cette réponse :

Je vous croyais vraiment un peu plus retenu.

Il se pique pourtant de galanterie fine, et dans la scène de l'enchantement, qui lui fait voir sa maitresse plongée dans un sommeil de mort, il apostrophe ainsi le cœur glacé de Sylvie :

Chaste cœur qui jadis brusla d'un feu si net,
Où l'amour avait fait son petit cabinet.

a de la pudeur et de la grâce dans celui de la bergère.

Je scay bien que j'ay trop d'indulgence amoureuse.
Je te serois meilleure, estant plus rigoureuse:
....J'ai si peur que quelqu'un ne nous voie,
Que j'en sens de moitié diminuer ma joie.
Je croy que ces rochers ne sont point assez sourds
Pour n'avoir pas ouy nos folâtres discours:
Que ce petit ruisseau tacitement en gronde.
Qu'il grave les baisers sur le front de son onde:
Que ces feuilles enfin et ces fleurs que je vois
Sont. pour nous descouvrir. autant d'yeux et de voix.

Ni les *Bergeries* de Racan publiées en 1627, ni l'*Amaranthe* de Gombaud, qui parut en 1631, n'offriraient rien de plus frais et de plus gracieux que ce discours, rien aussi de plus romanesque, en fait d'invention, que l'enchantement des deux amants plongés à tour de rôle dans une léthargie qui fait croire à la mort de l'un et plonge l'autre dans le désespoir, enchantement produit par l'imprudence du père et détruit par l'intrépidité du chevalier Florestan. Celui-ci, après avoir assuré son propre bonheur, unit le prince à la bergère pour justifier un oracle rendu fort à point en faveur de ce mariage. A côté de ces puérilités que l'*Astrée* avait mises en vogue, la *Sylvie* offre parfois, avec le style de Corneille, de curieuses analogies. Sylvie, jalouse et abusée, s'entretient avec ses souvenirs et leur parle ainsi :

O pensers ingrats autant que superflus,
Je vous avais prié de ne me parler plus;
Enfants dénaturés, voulez-vous aujourd'hui,
Par un commun accord, me trahir comme lui.

L'Emilie de Corneille usera bientôt de ces apostrophes

subtiles de pensée, mais d'un tour vigoureux. L'emploi successif d'une molle douceur, de l'emphase et de la gaieté railleuse dans l'expression du sentiment le plus tendre, devait se retrouver beaucoup plus tard chez Corneille, et offrir jusque dans ses dernières tragédies la trace d'un pli contracté dès la jeunesse. Il forme le caractère dominant de ses six premières pièces, et montre au milieu de quels exemples son talent s'était éveillé. Sous la double influence de la jeunesse et de l'amour, il les subit volontiers. Mairet fut son modèle beaucoup plus que Hardy dont « l'horrible déréglement » l'effrayait, comme il le dit dans l'examen de *Mélite* (1), car il n'avait pas encore trouvé ce juste tempérament qui réserve les droits de l'imagination poétique sans fatiguer celle du spectateur, et satisfait la raison en ménageant la vraisemblance.

Mélite fut une première et heureuse tentative en faveur du simple et du naturel. Corneille y retraçait sa propre aventure : un ami l'ayant introduit chez la personne qu'il aimait, il n'avait pas tardé à le supplanter dans les bonnes grâces de celle-ci. Eraste, le prétendant évincé, se venge au moyen d'une fausse lettre qui brouille quatre personnes. Corneille se vante de la simplicité de ce moyen ; il faut avouer qu'il suppose chez les victimes de la ruse une bien forte dose de crédulité,

(1) Ce déréglement, si horrible qu'il fût, choquait plus les savants que le public, beaucoup moins exigeant quant à cette vraisemblance qui n'intéresse que les temps et les lieux. « La plupart de ceux qui portent le teston à l'hôtel de Bourgogne veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et changement de la scène du théâtre, et que le grand nombre des accidents et aventures leur ôte la connaissance du sujet. »

(Durier, préf. de *Lysandre et Caliste.*)

et qu'il contraste par sa bassesse avec le dessein qu'annonce l'auteur de représenter ici « l'humeur enjouée des gens de condition. » Il faut avouer aussi qu'Eraste, le trompeur trompé à son tour, à qui l'on fait croire que Tircis et Mélite sont morts subitement, et qu'un accès de folie réduit à se figurer qu'il est aux enfers devant Minos, et à confesser sa déloyauté devant ses dupes, forme un dénouement aussi dénué de gaieté que de vraisemblance. Quoi qu'il en soit, Corneille avait osé quitter la voie commune; il y rentra pour braver la critique, et prouver qu'il n'avait pas été simple par indigence d'imagination. Il mit sur la scène, dans son drame de *Clitandre,* un roman à côté duquel pâlissaient les plus extravagantes inventions de Hardy. Il suffit, pour juger de cet imbroglio, de lire les indications scéniques embrouillant encore ce qu'elles sont destinées à éclaircir (1). On y marche de guet-à-pens en assassinats.

Le traître Pymante poursuit Dorise, qui se dégage en lui crevant un œil avec une aiguille de tête. Un orage éclate et la dérobe à sa vengeance; il trouve le moyen de s'en faire honneur.

Mes menaces déjà font trembler tout le monde;
Le vent fuit d'épouvante, et le tonnerre en gronde:
L'œil du ciel s'en retire, et par un voile noir,
N'y pouvant résister, se défend d'en rien voir:
Cent nuages épais se distillant en larmes,
A force de pitié veulent m'ôter les armes.

On voit que si Corneille s'était engagé à sacrifier au goût dominant, il tenait loyalement la gageure. On serait tenté de reconnaître dans cette bizarre entreprise, un premier essai de la force cachée qui devait plus tard

(1) Voir celle qui précède la scène X du Ier acte.

le soulever si haut; peut-être voulait-il perdre de réputation le gongorisme en le poussant à cet excès. S'il s'était seulement trompé, l'erreur ne dura pas. En 1634 parut la *Veuve*, où les défauts s'atténuent, où des qualités se révèlent. Sur les confins de la comédie sérieuse et de la comédie enjouée, on rencontre un défaut trop général et trop passager à la fois pour constituer un caractère : c'est la timidité. Corneille en tire pourtant un heureux parti, et le peint sous deux aspects : Florange est le provincial, timide par gaucherie et simplement ridicule (acte Ier, sc. IV). Philiste est l'homme modeste que le défaut de fortune et un excès de prudence poussent sans cesse à éviter les avances d'un amour généreux et le bonheur qui s'offre à lui.

Doris offre un caractère tout opposé. Dans une scène justement louée, elle écarte, par un persifflage ingénieux, un prétendant qui ne prend point le change et répond sur le même ton. Ce personnage, très-digne en effet d'être moqué, abuse de la crédulité d'un très honnête homme et lui fait enlever à son profit la fiancée de leur ami commun. Les scènes de douleur et de défi qui en résultent, et la confusion du coupable démasqué, mêlent des impressions pénibles et un langage déclamatoire à une élégante ébauche de comédie.

La *Galerie du Palais* offre un ton plus égal et des agréments mieux assortis. On y goûta beaucoup des scènes de mœurs prises sur le vif : les offres de service, les petits mensonges, les caquets, les disputes des marchands qui séjournaient sous cette galerie, remplacée depuis, comme lieu de promenade et d'étalage, par celles du Palais-Royal. De faciles intrigues pouvaient s'y nouer, des rencontres s'y ménageaient aisément. C'est

sur cette frêle donnée que repose toute la pièce. On y admire, dans des scènes de rupture et de réconciliation, le développement, aussi ingénieux que bien placé, d'une ode célèbre d'Horace : « *Donec gratus eram tibi.* » Le caractère d'Hippolyte, jeune fille agréable et sensée, qui d'abord ne résiste pas à la tentation de brouiller les affaires d'autrui, mais qui finit par les arranger, ainsi que les siennes, à force de raison et de bonne humeur, répand un charme très vif sur l'ensemble de la pièce. Un caractère analogue se remarque dans la *Place Royale.* Phylis, par son enjouement railleur et sa volonté aussi droite que ferme, offre un double contraste : d'une part avec la sensibilité mobile et l'indécision d'Angélique, si tristement infidèle à son fiancé pour écouter Alidor qui l'outrage; de l'autre avec la basse conduite et la sceptique indifférence de celui-ci. Ici encore la comédie côtoie le drame et même y tomberait, si un dénouement facile à prévoir, en substituant l'adroite Phylis à Angélique, complice et victime d'un enlèvement, ne corrigeait à propos l'inconvenance de la situation. L'héroïne s'en dégage plus complétement encore, en acceptant les conséquences de cette situation sans issue. Abandonnée de Dorante, offensée par Alidor, elle entre au couvent; et ce dénouement, que Corneille a entrevu et indiqué plus tard dans la pièce du *Cid* (1), trouve ici son emploi le

(1) A la scène VI du V[e] acte, lorsque Chimène croit que Rodrigue est mort et qu'elle doit épouser don Sanche, elle tâche d'échapper à cette nécessité qu'elle-même a provoquée, en confiant sa cause au hasard d'un duel, et de racheter sa liberté.

> Je lui laisse mon bien, qu'il me laisse à moi-même :
> Qu'en un cloître sacré je pleure incessamment,
> Jusqu'au dernier soupir, mon père et mon amant.

plus naturel (1). Une citation suffira pour montrer tout ce que Corneille savait déjà mêler de grand sens et d'éloquence naturelle à ces légères fictions, et combien aisément il se rapprochait du ton noble et simple qu'il devait introduire dans la tragédie. Phylis, attribuant la résolution d'Angélique à un désespoir que suivra le repentir, s'efforce de l'en détourner. Fais comme moi, lui dit-elle,

Et laisse à tes parents à disposer de toi.
Ce sont des jugements imparfaits que les nôtres :
Le cloître a ses douceurs, mais le monde en a d'autres
Qui, pour avoir un peu moins de solidité,
N'accommodent que mieux notre instabilité.
Je crois qu'un bon dessein dans le cloître te porte,
Mais un dépit d'amour n'en est pas bien la porte,
Et l'on court grand hasard d'un cuisant repentir,
De se voir en prison sans espoir d'en sortir.

C'est le bon sens lui-même qui parle ici. La raison répond par la bouche d'Angélique.

Un cloître est désormais l'objet de mes désirs.
L'âme ne goûte point ailleurs de vrais plaisirs
Ma foi qu'avait Doraste engageait ma franchise :
Et je ne vois plus rien, puisqu'il me l'a remise,
Qui me retienne au monde et m'arrête en ce lieu :
Cherche une autre à trahir, et pour jamais, adieu !

Doris, dans la *Veuve*, prise entre son frère et sa mère qui la pressent par des sollicitations fort impérieuses, et

(1) Nous n'indiquons ici que pour mémoire la *Suivante*, où le personnage qui donne son nom à la pièce, inaugura les rôles de soubrettes ingénieuses, qui se mettent vite avec leurs maîtresses sur le pied de la confiance, et d'une familiarité autorisée par de bons ou de mauvais services. L'auteur abuse dans cette pièce des malentendus prolongés. Il avoue ingénument que « le style en est plus faible que celui des autres. » On y remarque pourtant l'agréable scène des commissions (II, IV, etc.), et celle de l'amant éconduit (III, II).

veulent s'autoriser de son choix pour le contraindre, défend sa liberté par un langage tout différent, mais qui présente le même caractère de sagesse et de fermeté.

Chacun me veut forcer à suivre son caprice.
L'une a ses amitiés, l'autre son avarice. . . . .
Ma mère veut Florange, et mon frère, Alcidon.
Dans leurs divisions, mon cœur à l'abandon
N'attend que leur accord pour souffrir et pour feindre.
Je n'ose qu'espérer et je ne sais que craindre . .
Cependant il y va du reste de ma vie,
Et je n'ose écouter tant soit peu mon envie.
Il faut que mes désirs, toujours indifférents,
Aillent sans résistance au gré de mes parents.
Qui m'apprètent peut-ètre un brutal, un sauvage :
Et puis cela s'appelle une fille bien sage!

D'autres traits de raison supérieure peuvent être relevés dans ces premières pièces. En voici qui nous ramènent directement au *Cid*.

Le duel est fâcheux, et, quoi qu'il en arrive.
De sa possession l'un et l'autre nous prive:
Puisque de deux rivaux, l'un mort, l'autre s'enfuit.
Tandis que de sa peine un troisième a le fruit.

On y a signalé de mordantes critiques du style à la mode, et tout le monde a cité ce vers plaisant :

Vous êtes en colère et vous dites des pointes.
(*Place Royale*, II, II.)

Ceux qui suivent ne sont pas moins heureux, ni moins connus.

O pauvre comédie, objet de tant de peines,
Si tu n'es qu'un portrait des actions humaines,
On te tire souvent sur un original
A qui, pour dire vrai, tu ressembles fort mal!
(*La Galerie du Palais*, I, VII.)

Nous avons déjà dit, à propos des six ouvrages qui marquent les premiers pas faits par Corneille dans la carrière dramatique, combien il est difficile de les définir et de les classer. A quel genre convient-il en effet de les rapporter? Est-ce à la comédie de mœurs illustrée par Molière et qui représente dans une série de caractères si profondément étudiés toutes les variétés de l'égoïsme? Est-ce à la comédie d'intrigue où les jeux du sort et les combinaisons de la ruse provoquent à chaque instant la surprise et le rire? Est-ce à la comédie bourgeoise où l'intérêt se partage entre la peinture naïve des mœurs communes et les scènes de sentiment? Ce n'est rien de tout cela, et cependant tous ces genres s'y trouvent représentés dans une certaine mesure. Corneille s'est renfermé dans la peinture d'un sentiment unique. Ce n'est point la passion de l'amour; les violences, les transports, les douleurs qui l'accompagnent sont du ressort de la tragédie. Ce n'est point l'amour aventureux et déréglé du théâtre de Térence, avec ses abaissements volontaires, ses expédients qui réclament la complicité des esclaves, et les piéges qu'il tend à la crédulité des pères de famille; ce ne sont point les ridicules tendresses du vieillard ou du parvenu qui se fait éconduire; Corneille a peint ces purs attachements, qui ont pour terme et pour objet le mariage, et que nous avons exprimés par le mot d'inclination. Des jeunes gens, rapprochés par l'âge et la condition, s'éprennent d'une affection réciproque qui tantôt se déclare à la première rencontre, tantôt naît et se développe par l'effet d'une longue habitude. Des parents obligeants la secondent, d'autres la traversent par une surveillance inquiète ou des projets intéressés. Des rivalités surviennent, une lettre suppo-

sée, l'indiscrétion d'une suivante, la duplicité d'une nourrice, un simple malentendu produisent des ruptures, des querelles, des scènes de coquetterie boudeuse et d'emportement jaloux suivies d'une réconciliation générale qui ne laisse en dehors que l'auteur justement sacrifié de la désunion. Voilà le fond de toutes ces pièces, fond bien léger pour porter cinq actes, et dont il faut couvrir l'insuffisance de beaucoup de longueurs et de jeux d'esprit. Quelquefois l'intrigue prend un caractère plus sérieux ; elle repose sur un enlèvement, moyen commode de compliquer les situations et d'y introduire, avec l'imprévu, le jeu des passions contraires. Mais ce moyen soulève des craintes et des répugnances peu compatibles avec le plaisir qui doit naître de la comédie, même quand un dénouement facile à prévoir vient arranger tout le monde et dissiper toute appréhension. Ajoutons qu'il offre la banalité de ces expédients qui dispensent un auteur de se mettre en frais d'invention. Donc nous n'avons ici ni la comédie de mœurs, ni celle d'intrigue à proprement parler, encore moins la comédie bourgeoise, car rien n'est plus contraire au génie de Corneille que la fadeur et le genre larmoyant. Si cependant il faut faire un choix, c'est de la première, de la comédie de mœurs que celle de Corneille se rapproche le plus, car toutes ces images de la jeunesse amoureuse diffèrent entre elles tant par la variété des situations que par la nuance et le tour d'esprit. Parmi ces jeunes gens amoureux, les uns sont timides et inquiets, comme Philiste et Dorange, les autres présomptueux et confiants, comme Philandre ; il en est de fiers et d'emportés, il en est dont la prudence touche à la poltronnerie ; ceux-ci, naïfs et sincères, se tirent par la droiture des piéges où

ils sont tombés, ceux-là spéculent sur le mensonge et le voient se retourner contre eux ; la plupart sont remplis d'une ardeur généreuse ; au contraire, Alidor offre le type curieux et vrai d'un dégoûté que le bonheur fatigue et qui sacrifie son amour à sa liberté. Même variété, avec un attrait plus piquant, dans les rôles de femmes ; Corneille a peint la tendresse fidèle dans sa veuve, la coquetterie et l'indécision punies dans Célidie ; il s'est complu surtout à retracer dans Doris et Daphnis, dans Chloris, Phylis et Hippolyte, ce mélange de bon sens et de malice, de raison et de gaieté railleuse qui forment les traits essentiels et persistants de la femme française ; à ce titre, son premier théâtre met en scène autre chose que la mode, la conversation, et de vulgaires aventures : moins animé que la comédie d'intrigue, moins riche d'observations et de vivantes peintures que la comédie de mœurs, il porte l'empreinte du caractère national et présente le tableau d'une société. Ajoutons qu'il offre une grande valeur morale par la constante honnêteté des intentions, par le blâme ou le ridicule qu'il attache au mensonge, aux fourberies intéressées, aux prétentions injustes, et qu'il ne cesse de préconiser l'honnêteté des procédés, la sainteté du mariage, les droits également respectables de la prévoyance paternelle et de la liberté des cœurs. Ajoutons enfin qu'il honore la passion sincère, en frappant de ridicule les excès qui la dénaturent et les affectations qui la compromettent. Par un double service rendu aux lettres et à la société, Corneille a discrédité le phébus amoureux et détrôné le gongorisme, et cependant il retombe par intervalles dans le défaut qu'il condamne. Ses héros font des phrases ambitieuses ou étalent leur érudition

mythologique, dans la même pièce où le bon sens d'une jeune fille fait justice de ces travers. Peut-être a-t-il voulu placer en regard l'un de l'autre l'exemple et le précepte, montrer ce qu'il faut fuir en indiquant ce qu'il faut faire; on pourrait lui reprocher au moins de l'avoir fait d'une manière indécise et d'avoir laissé son lecteur en doute sur sa véritable intention. Reconnaissons plutôt qu'ici, comme dans ses tragédies, Corneille cède à l'inspiration du moment et qu'il déclame de bonne foi quand son sujet l'y entraîne, quitte à plaider un peu plus loin la cause de bon sens et de simplicité. Corneille croyait être dans le vrai, quand il faisait dire à l'un de ses personnages dont on a enlevé la maîtresse :

Plains. Philiste. plains-toi. mais avec des accents
Plus remplis de fureur qu'ils ne sont impuissants :
Fais qu'à force de cris poussés jusqu'en la nue.
Ton mal soit plus connu que sa cause inconnue.

En revanche, il croyait, et il avait raison, prêter un langage naturel à Daphnis arrêtant ainsi des protestations amoureuses :

Ne vous préparez point à dire des merveilles
Pour me persuader des flammes sans pareilles:
Je crois que vous m'aimez, et c'est en croire plus
Que n'en exprimeraient vos discours superflus.

En résumé, le bon sens de Corneille est de la même nature que celui de Molière, mais il n'est peut-être pas de la même trempe et ne se soutient pas toujours au même niveau. Constatons enfin, après M. Nisard, que le style n'est pas ici en rapport exact avec l'idée; qu'il indique presque partout l'effort de la pensée, la puissance du raisonnement; qu'il offre un caractère de gravité oratoire et de réflexion abstraite peu conforme au ton de la co-

médie. C'est la langue de la tragédie gênée dans son essor, amoindrie par l'application qui s'en fait à des sujets familiers, mais reconnaissable à son accent, à son ampleur, à sa structure laborieuse, à la noblesse oratoire des développements, au soudain éclat de l'image, au tour énergique de la sentence et de l'exclamation. Corneille était donc sur la voie; et plus il avance, même sans sortir des données ordinaires de la comédie, plus on sent le génie tragique percer par intervalles, et dominer la familiarité du sujet de toute la hauteur du ton. Si Corneille n'a pas obéi plus vite à ces avertissements de son génie, on peut en donner plusieurs raisons, la première, tirée de son goût pour un genre de composition auquel répondaient ses aptitudes, témoin le *Menteur* et *la Suite du Menteur,* qu'il a composés plus tard, en pleine possession de lui-même et de sa gloire. Nous pouvons ajouter qu'il était jeune, et que les deux genres les mieux appropriés au goût comme au tour d'imagination propres à la jeunesse, c'est la comédie enjouée et passionnée à la fois, ou bien la tragédie emphatique avec ses faux-brillants, son romanesque et une certaine naïveté dans l'affectation. C'est précisément à ces deux genres que s'est consacré Corneille, faisant alterner, avec les agréables compositions dont nous avons parlé, son informe drame de *Clitandre* et sa tragédie mythologique de *Médée.* L'une et l'autre, et surtout cette dernière, contenaient à la fois un encouragement et une déception, elles devaient pousser l'auteur à tenter une voie plus haute et lui faire reculer par un peu d'effroi le moment d'y entrer. Il avait manqué le but, et cependant quelle puissance avait révélé ce premier essai? Ne parlons pas des inventions ridicules ou des imitations

mal comprises dont abonde la pièce de *Médée;* oublions ces coups de la baguette magique qui font tomber les chaînes d'Egée ou transforment le messager Theudas en statue vivante; le vieux roi d'Athènes devenu un soupirant, un ravisseur, et justement puni de ses galanteries surannées; Créuse convoitant avec une si puérile envie la parure de sa rivale; Jason si crédule et si féroce à la fois, qui croit obliger sa première épouse en lui prenant, comme dit Voltaire, ses enfants et ses habits, qui, sans éprouver ses passions, veut imiter ses crimes et se venger sur elle par l'assassinat de ses propres enfants, cette fin plus atroce que terrible où les deux époux font assaut de violence ironique et de déclamation. Il reste Médée, dont le caractère serait encore plus tragique, si le pouvoir surnaturel dont elle se vante et donne à chaque instant la preuve n'òtait tout crédit à ses plaintes et tout intérêt à ses malheurs. Il reste ce fameux monologue du premier acte où Corneille se révèle déjà tout entier, et plus loin le dialogue dans lequel Médée rétorque avec une logique si pressante les arguments de son persécuteur. Il reste enfin le mot célèbre :

> Dans un si grand revers, que vous reste-t-il ? — Moi.
> Moi, dis-je, et c'est assez.

Mot qui suffirait pour annoncer le peintre de la grandeur morale et de la volonté. Mais avant de se reconnaître et de toucher le but, une dernière erreur allait l'en éloigner plus que jamais. A *Médée* succéda l'*Illusion comique.* « Voilà, écrivait Corneille à la personne qui protégeait l'ouvrage, un étrange monstre que je vous dédie. » En qualifiant ainsi sa pièce, il ne voulait pas être pris au mot, car il ajoute : « Qu'on en nomme l'inven-

« tion bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle « est nouvelle. » Malheureusement cette nouveauté lui plut assez pour qu'il l'érigeât en système. On la retrouve, en effet, dans toutes les œuvres qui appartiennent à la seconde moitié de sa carrière, dans ces tragédies *implexes,* où son génie fatigué s'épuise à tourmenter le lecteur et lui-même par des énigmes dont le mot ne se découvre qu'à la fin. Ici un magicien, personnage fastidieux, fait assister un vieillard, en quête de son fils égaré, à toutes les situations que celui-ci traverse. Leur bizarrerie s'explique au dernier acte. Ce fils était comédien et les étranges péripéties de son existence ne représentaient que la succession de ses rôles. C'est sur ce médiocre artifice que repose une intrigue fantastique et invraisemblable à dessein. Le personnage le plus en vue est ce Matamore qui remplissait alors le théâtre du bruit de sa jactance et du spectacle de sa poltronnerie (1). Ce type plaisait beaucoup ; on se l'explique difficilement, si ce n'est par la raison qu'il attachait à la fierté castillane, à l'arrogance des conquérants de l'Amérique et des dominateurs de l'Europe, un ridicule dans lequel les peuples humiliés trouvaient une sorte de revanche.

Corneille fait dire à celui qu'il met en scène :

> Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
> Défait les escadrons et gagne les batailles.
>
> (Acte II, scène II.)

Ailleurs il menace Clindor, son valet et son rival, et menacé lui-même d'un duel, il se rétracte en disant :

(1) On vit paraître, à la même époque, *le Véritable Capitan Matamore, ou le Fanfaron,* par Maréchal (1637) : — *le Capitan Matamore,* de Scarron : — *le Pédant joué,* de Cyrano de Bergerac.

Ecoute, je suis bon, et ce seroit dommage
De priver l'univers d'un homme de courage
(Acte III, scène x.)

Il lui cède donc Isabelle ; et appuie sa recommandation de cet éloge :

Il commandait sous moi. (Scène xi.)

N'est-il pas curieux de trouver dans ce fatras des situations et presque des vers qui, la même année, devaient être applaudis dans le *Cid ?* Ainsi, même à travers ces hésitations et ces faux pas, Corneille était entraîné à son insu vers un sujet proportionné à sa taille et rencontrait les pressentiments de son génie. Ce génie allait bientôt s'imposer au goût public et l'entraîner de haute lutte dans une voie inconnue.

Au moment où le *Cid* parut, ce goût était encore dominé, faussé par les influences venues d'Espagne et d'Italie. Si la pastorale avait perdu un peu de terrain, le romanesque et le phébus étaient toujours en honneur. La faveur qui s'éloignait du vieil Hardy, appartenait, dans la prose, aux romanciers ; en poésie, elle se partageait entre les faiseurs de sonnets et les écrivains dramatiques qui s'en rapprochaient le plus par l'héroïsme galant et la subtilité. L'un d'eux, Scudéry, rallia contre Corneille toutes les réputations compromises et s'empressa de leur immoler le *Cid* et son auteur. « Il est, disait-il au début de ses observations, de certaines pièces, comme de certains animaux qui sont en la nature, qui de loin semblent des étoiles et de près ne sont que des vermisseaux. » Un peu plus loin, rappelant dans une seule énumération, toutes les pièces qui venaient de paraître avec éclat sur le théâtre. « Je conjure, ajoutait-il,

les honnêtes gens de suspendre un peu leur jugement et de ne condamner pas sans les ouïr, les *Sophonisbe,* les *César,* les *Cléopâtre,* les *Hercule,* les *Marianne,* les *Cléomédon* et tant d'autres illustres héros qui les ont charmés sur le théâtre. » Faisons comme ces honnêtes gens, et revisons rapidement l'arrêt porté contre ces illustres personnages que rencontrait sur son chemin la gloire naissante de Corneille.

Nous ne prétendons pas que ces pièces, dont l'apparition précéda de peu celle du *Cid,* et qui pour la plupart datent de la même année, soient absolument sans valeur. Si nous avons rencontré le talent, l'intelligence des caractères, le pathétique, un certain éclat de forme chez les tragiques de la fin du XVIe siècle, il serait invraisemblable que tout mérite manquât à leurs continuateurs du XVIIe. Le système était assurément déplorable ; le compromis tenté par eux, entre les procédés de la tragédie antique et les exigences du goût public, alors si passionné pour les aventures et le romanesque, a produit ce qu'on devait en attendre, des œuvres doublement fausses, où l'absence de naturel se complique du mépris de la vérité, où l'emphase touche au comique et l'imitation à la parodie. Le talent devait reparaître dans certaines parties, suggérer quelques conceptions heureuses, ou relever l'expression par intervalles. Laharpe, qui analyse avec une si mordante ironie les deux meilleures pièces qui parurent alors, pièces dont la réputation se soutint même après le *Cid,* Laharpe, si sévère pour les platitudes et les jeux d'esprit dont abonde la *Marianne* de Tristan, qui raille si justement la façon dont on y disserte sur les songes, les plaintes de *Marianne* sur la mort de son frère, les fadeurs alambiquées d'Hérode,

l'extravagance de ses soupçons qui n'a d'égale que l'extravagance de son délire, la lâcheté d'Alexandra, insultant sa fille au pied de l'échafaud pour décliner toute complicité dans son crime prétendu, Laharpe a pourtant trouvé à louer, dans la pièce, un beau vers :

Punissez ces ingrats qui ne m'ont point puni.

Il aurait pu louer encore, ne fût-ce qu'à titre de bonne intention, le dernier discours de Marianne, la sérénité qu'elle puise au moment de la mort dans le dégoût d'une vie malheureuse et le sentiment de son innocence, ou encore la vision qui la montre à son bourreau s'élevant au ciel toute brillante de lumière et de beauté. Dans la *Sophonisbe* de Mairet, le même critique a beau jeu contre les pauvretés qui déparent ce tragique sujet : les injures de Syphax, qui traite sa femme d'*impudente effrontée;* le débat engagé entre Sophonisbe et ses deux suivantes sur le degré de fraîcheur et d'éclat qu'a pu lui laisser son récent veuvage, et le parti qu'elle en tire pour conclure si lestement un second mariage; enfin le jargon qui domine dans toutes ses conversations galamment insipides. Mais la tragédie se retrouve dans les scènes où s'exprime le désespoir, tour à tour violent et tranquille, de Massinissa, et surtout dans celle où, montrant à Scipion sa femme empoisonnée et qui vient de rendre le dernier soupir, il lui tient ce langage si noble et si passionné, à quelques redites près :

O vue! ô désespoir! Regardez maintenant,
O vous consul romain, et vous son lieutenant,
Si je vous ai rendu l'aveugle obéissance
Que votre autorité veut de mon impuissance.
Ai-je été, qu'il vous semble, ou rebelle ou trop lent
A l'exécution de ce coup violent?

Otez-vous tout sujet de soupçon et de crainte.
Et voyez si sa mort est point une mort feinte ?
. . . .
Elle est morte et ma main, par cet assassinat.
M'a voulu rendre quitte envers votre sénat.
Si la reconnaissance aux bienfaits se mesure,
Cette seule action le paie avec usure.
Par cet acte, témoin de votre cruauté,
J'ai mis dans le tombeau l'amour et la beauté.
Enfin, par cette mort qui fait votre assurance,
Vous n'avez plus de peur, ni moi plus d'espérance.
Quant à moi, désormais, tout m'est indifférent :
Et quant à mon état, ma douleur vous le rend.
Après m'avoir ôté le désir de la vie,
Vos biens ni vos honneurs ne me font point envie.
Usurpez l'univers de l'un à l'autre bout :
Je n'y demande rien ; je vous le cède tout.

Nous ne trouvons rien de pareil à signaler dans l'arrogant et emphatique Scudéry. Ce matamore, qui « sortait d'une maison où l'on n'avait accoutumé de porter de plumes qu'au chapeau, » qui « taillait la sienne à coups d'épée, » qui voulait ne plus écrire que de la main gauche « afin de réserver la droite pour un plus noble usage, » accumula dans *Lygdamon,* dans le *Trompeur puni,* dans le *Prince déguisé,* dans l'*Amant libéral,* dans l'*Amour tyrannique,* les plus chimériques inventions du genre romanesque, et les ressources du phébus le plus prétentieux. Jamais on n'avait uni tant de galanterie fade et d'esprit alambiqué aux rodomontades dont lui-même avait constaté l'abus (1). Que dire de son prince déguisé, qui fait la guerre au roi de Naples pour venger son amour dédaigné, se glisse sous un costume de jardinier dans le palais où sa tête est mise à prix, y ren-

(1) Tous nos écrivains sont des Espagnols français en rodomontades. (Préface de *Lygdamon.*)

contre la nuit celle qu'il aime, et, trahi par une jardinière jalouse, défend dans un tournoi l'honneur d'Argénie, condamnée à mort, contre un champion qui n'est autre qu'Argénie elle-même, armée en faveur de l'inconnu? Au milieu de ces folies mêlées de platitudes, quelques beaux vers se détachent. La reine Rosamonde, qui a condamné sa fille à mourir, déplore en ces termes l'issue qu'elle prévoit au duel engagé :

> Je suis reine, il est vrai, mais pourtant je suis mère,
> Et de quelque discours que je flatte mon deuil,
> Je songe à son berceau, pensant à son cercueil.

L'amant libéral est entraîné dans un dédale d'aventures dont il expose lui-même ainsi la confusion et l'étrangeté :

> J'aime; je suis haï! Ma maitresse est captive.
> Je cherche à la sauver : la tempête m'en prive.
> Je la vois destiner au lit du grand Seigneur,
> Et pour dernier effort de mon dernier malheur,
> On veut que, séduisant sa vertu par mes charmes,
> J'aille m'ôter la vie avec mes propres armes.

Heureusement la pièce finit, ainsi que l'*Amour tyrannique,* par le commode et banal dénouement dont la simplicité amusait Labruyère, par « une dernière scène où les mutins n'entendent aucune raison (1). » Plus tard, l'illustre mousquetaire, qui ne doutait de rien, avant de faire lui-même son *Enéïde,* prétendit mettre sur le théâtre la Didon de Virgile et même un Jules César. La première de ces prétendues tragédies est remarquable surtout par la platitude prétentieuse. Didon regrette qu'Enée soit, à cause d'elle, trop éloigné de la chasse; le héros la tranquillise :

(1) Labruyère, *Caractères,* chap. Ier (*des Ouvrages de l'esprit*).

La chasse ne fait pas tout le plaisir d'Enée.
Et l'honneur de vous voir m'empêche absolument
D'attacher mon esprit au divertissement.

Le brave Cloanthe, qui le rejoint au fort de l'orage, n'y trouve pas son compte :

Mon habit est percé
Par l'abondance d'eau que le ciel a versé.

Mais la pluie cesse; Enée conclut, par ce beau vers, l'aventure de la caverne :

Madame, il ne pleut plus, votre Majesté sorte.

Vers qui rime et fait pendant à celui qu'il adresse, du bord de son navire, à Didon qui le hèle du rivage :

Adieu, chère Didon; le désastre m'emporte.

Jules César vaut mieux, par le style au moins. Quant au fond, il n'offre guère que des entretiens sans objet, des dissertations sur les rêves, les présages et la vanité des auspices, les mensonges destinés à tromper César au moment du meurtre, et, ce meurtre accompli, les déclamations qui n'aboutissent à rien, si ce n'est à la plus ridicule apothéose. Brutus et Cassius y dissertent à l'envi, et font assaut de lieux communs philosophiques, comme l'un d'eux le remarque expressément :

L'on voit dans tes discours, l'on oit en mes répliques
La secte d'Epicure et celle des stoïques.

Brutus veut faire croire à Porcia qu'il est malade, et se plaint de ses pesanteurs. Porcia lui répond élégamment :

Vous perdez le repas, vous perdez le repos.

Il se décide pourtant à parler, vaincu par l'admiration

que lui inspire le courage de sa femme ; il reconnaît en elle la fille de Caton :

> On voit qu'il t'a laissé sa vertu tout entière.
> Et qu'il te fit sortir de ce qu'il déchira.

Enigme heureusement facile à deviner. De même quand Brutus s'écrie :

> Ah ! belle occasion, montre-nous tes cheveux !

Un peu d'érudition mythologique nous permet de comprendre; mais quand il dit à Porcia, dans la scène des adieux :

> Je perds, en te quittant, le titre d'invincible;
> Et, malgré ma raison, je me sens arracher
> Ce que l'honneur encor m'oblige à te cacher,

on sait gré à l'auteur d'ajouter en marge « il entend ses larmes, » car ici lui-même court grand risque de n'être pas entendu. C'est également avec le secours d'indications marginales très multipliées qu'il nous rend compte des changements de scène, et des ingénieux artifices qui lui ont permis de se mettre en règle avec Aristote, en conservant l'unité de lieu. Une porte s'ouvre, Calpurnie est couchée, elle rêve en parlant et appelle au secours. César, qui « achève de s'habiller, » s'approche du lit en disant :

> Il la faut éveiller Répondez-moi dormeuse.

Elle s'éveille et raconte ses rêves. Porcia raconte les siens dans l'antichambre qui sert de rendez-vous aux conjurés. Une autre porte s'ouvre, et donne accès dans la salle du sénat. César y pénètre, et quand il est tué, « la salle se ferme pour n'ensanglanter pas la face du théâtre contre les règles. » On voit que l'auteur avait

pensé à tout, excepté à l'essentiel. Eh bien! malgré tant d'inepties, il faut avouer que la scène où César repousse les craintes qu'on veut lui inspirer a de la noblesse, de la simplicité, une énergie qui éclate en traits heureux. Antoine a comparé la nation plus domptée que soumise au lion captif qui reconnaît son maître.

Il le craint, il le suit; mais il ne l'aime point.

César allègue, pour le rassurer, la modération dont il a fait preuve :

Ils m'ont fait dictateur, je vis en citoyen.

Il repousse des soupçons qui empoisonneraient son repos sans préserver sa vie.

Et la plus douce mort est la plus imprévue.

L'*Hercule* de Rotrou prête aux mêmes remarques. C'est du Sénèque, comme la plupart des tragédies prétendues antiques de ce siècle et du précédent, mais du Sénèque émondé, assaini, dégonflé. En réduisant un modèle déjà si dépourvu de fond et d'idées, il fallait l'enrichir. Rotrou y pourvoit par un fade roman. Il y ajoute, d'une part, les amours d'Archas et d'Iole; de l'autre, les minauderies d'Hercule appuyé sur les genoux de sa jeune captive qui travaille en tapisserie, se plaignant en termes galants de sa cruauté. La plainte, il est vrai, fait bientôt place à de grossières injures. Une triviale violence caractérise également les entretiens des deux époux; Hercule s'y défend sur le ton d'un homme fatigué des doléances d'une femme acariâtre. Mais la jalousie et la démence de Déjanire offrent une scène de désordre qui ne manque pas de grandeur. Il est donc vrai de dire qu'après ces essais et la tentative relativement heureuse

de *Médée*, le langage et le ton de la tragédie n'étaient point inconnus; que Corneille n'avait pas à inventer le théâtre de toutes pièces, que la langue, le style, les procédés, les sujets, tout le matériel de la tragédie existaient déjà et n'attendaient qu'un meilleur emploi. Où donc est l'innovation? Quel droit avait Corneille à être appelé « le père du théâtre français? » Quel mérite inconnu chez le nouvel auteur, vint rejeter ses rivaux à une distance si considérable, et creuser entre eux et lui une espèce d'abîme? Le *Cid* nous l'apprend; Corneille y fit une chose très simple, comme toutes les grandes choses : il rompit avec la servile tradition qui dominait toute la littérature d'alors et surtout celle du théâtre; il secoua le joug du précieux, du romanesque, de la galanterie, du langage à la mode, des ornements convenus; il mit de côté les excursions sur le fleuve du tendre, les malentendus, les déguisements, les enlèvements, les enchantements, le phébus et les concettis, pour entrer, seul et sans guide, dans la grande voie de la nature et de l'histoire, pour retracer, après ces héros de la mode vivant dans un monde de fantaisie, l'image éternellement vraie de l'homme et de la société.

Laharpe a justement réclamé pour Corneille l'honneur d'avoir transformé le genre qu'il abordait avec un tel succès, il apprécie bien l'importance de la révolution accomplie dans cette journée mémorable de l'an 1636 où le *Cid* apparut aux contemporains du poète comme l'expression d'un art inconnu et d'un talent incomparable. « Il est malaisé, dit Pélisson, de s'imaginer avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la cour et du public; on ne pouvait se lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies. » Bientôt traduite en toutes

les langues, elle fit le tour de l'Europe. On le croira sans peine : c'était une révolution ; c'était le plus grand, le plus humain, le premier des genres littéraires retrouvé par un moderne, et replacé du premier coup à la hauteur où l'avaient placé les plus beaux génies de l'antiquité. Pour expliquer ce triomphe, Laharpe nous dit que Corneille a trouvé le ton qui convenait à la tragédie; il nous parle de convenances heureusement observées, dont l'ensemble forme un tout artificiel dont les parties bien liées, bien assorties nous présentent, non pas la nature réelle (elle est toujours près de nous, dit-il, et nous n'avons pas besoin des arts pour la trouver), mais une nature assez vraisemblable pour ne contredire en rien la réalité, et assez embellie pour être fort au-dessus de la nature ordinaire. En cherchant à la surpasser, l'art nous charme par ses efforts même et nous avertit que tous ses effets ne sont qu'illusion ; le premier moyen dont il dispose pour la produire, c'est la dignité du ton. « Si les rois, les héros tiennent un langage digne de leur rang, conforme à leur caractère, je ne suis pas frustré dans mon attente, l'illusion s'établit et mon plaisir commence; mais si je les vois agir et parler comme mon voisin et mes voisines que j'ai laissées à la maison, je vois sur-le-champ que celui qui a voulu m'en imposer n'y entend rien. ».

Le temps et les progrès de la critique ont fait justice de toutes ces théories. Il serait superflu de prouver aujourd'hui que l'art ne doit pas chercher à faire plus beau que la nature, mais qu'il en est au contraire le très docile interprète. Laharpe paraît confondre la nature avec le trivial, et partage toutes les préventions aristocratiques des beaux esprits de son temps, fort in-

fatués du talent d'écrire, très persuadés que les idées ne sont rien par elles-mêmes et tirent leur valeur de la forme dont on les habille; nous disons au contraire que les idées, les sentiments, les choses sont tout, et que l'art qui s'en inspire tire toute sa valeur du degré d'intelligence qu'il apporte à les approfondir, et de sa fidélité à les rendre. Le système de Laharpe, pris à la lettre, conduisait précisément à cette littérature de concettis, à cette extravagante recherche de l'expression qui paraissait à Scudéry et à Tristan le meilleur moyen de s'élever au-dessus de la réalité vulgaire; ils croyaient parler comme les grands et pour les grands auxquels ils s'efforçaient exclusivement de plaire; rien n'était moins bourgeois que le phébus et la galanterie. C'est la petitesse et la fausseté des sentiments qui les trahissait; nullement l'oubli du ton qui convient aux héros et aux princes. En supposant qu'ils y manquassent par maladresse, toute la critique de Laharpe se réduit à corriger des inadvertances, à rétablir le sentiment des convenances méconnues, à remettre en honneur des formes de langage et de diction qui ont sauvé la littérature dramatique du malheur de choquer les délicats, mais qui l'ont accoutumée à cette dignité monotone, à cette fade égalité de ton, à ces formes vagues et solennelles dont la banalité prétentieuse produit, dans les œuvres de tant d'écrivains médiocres et attardés, une si profonde impression de langueur et d'ennui.

Corneille était bien au-dessus des pensées ou du rôle qu'on lui prête. Il laisse de côté le ton, la forme, le travail de l'expression, le tour ingénieux des phrases; il sait bien que toutes ces choses viendront à leur place et en leur temps; qu'elles obéiront à la pensée

si la pensée est vraie, au sentiment, s'il est juste; suivant un mot célèbre : il pense, il sent et la parole suit. Il associe trois éléments : la nature éternellement semblable à elle-même et dont il faut retrouver les traits sous ces formes changeantes qui se succèdent au gré du temps et de la mode; — puis l'image des temps accomplis, du passé qu'il faut faire revivre en lui empruntant les idées et les mœurs qui le caractérisent ; — enfin son siècle qu'il faut satisfaire, dont il faut deviner les besoins, et, comme on dit aujourd'hui, les secrètes aspirations, pour y répondre et l'obliger à se retrouver dans le tableau qu'on lui présente. Si l'on néglige un de ces trois éléments, voyez ce qui se produit. Tantôt on veut embellir et dépasser la nature; on n'arrive qu'à l'artificiel, à l'emphatique, au burlesque, au Céladon, à la précieuse, au capitaine Matamore; tantôt on s'affranchit de l'histoire, et toutes les époques, tous les âges de la civilisation viennent se confondre dans une stérile uniformité; le Grec et le Romain, le Chinois et le Tartare parlent comme à Versailles; on en revient à peindre Caton galant et Brutus dameret; de peur de choquer ou d'étonner son siècle, on efface, on atténue, on lime tout ce qui offre un relief, tout ce qui accuse une différence, on se perd par le vague, on périt par l'insignifiance. — Ou bien on tourne le dos à son temps, on se lance résolument dans l'érudition, dans l'archaïsme, dans la crudité de la couleur locale entendue au pied de la lettre, et l'on ramène ses auditeurs, par une voie plus savante, dans le sentier de l'ennui. Corneille a tout concilié, tout exprimé : la nature, l'histoire, son siècle, et il a fait le *Cid*. « O nature, ô Ménandre, écrivait un ancien, qui de vous a imité l'autre? » On en pourrait dire autant de

Corneille, à cette heure où la maturité du talent se conciliant avec la chaleur de l'âme, lui suggère tant de tableaux ravissants, de discours naturels et pathétiques, qui sont comme autant d'hymnes à la jeunesse, à l'amour chaste et généreux. Voyez comment, dès la première scène, il nous saisit par la vérité du langage qu'il prête au père de famille, à don Gomès, approuvant un amour qui se concilie avec les prétentions de son orgueil et les droits de son autorité ?

Elle est dans le devoir, tous deux sont dignes d'elle, etc.

Ce n'est qu'une suivante qui parle ici, mais quelle noblesse de langage et quelle piquante vérité dans le rôle qu'elle s'attribue, dans l'indifférence qu'elle a prêtée à sa jeune maîtresse, de peur d'offenser le père, en trahissant le secret d'une préférence antérieure à sa décision ? Et Chimène ? Qui ne s'associe, avec le plus tendre intérêt, avec la sympathie d'un frère, à ses pressentiments, à ses douleurs, à l'effort qu'elle se fait pour venger son père et demander justice du meurtrier qu'elle aime ? Et quand au retour, obsédée des offres de service de don Sanche qui se charge de punir le meurtrier en champclos, elle laisse échapper cet unique mot : « Malheureuse ! » Qui ne ressent, avec elle, l'horreur de cette situation désolante, cette recrudescence de douleur que lui cause l'idée d'une vengeance dont le succès achèverait de la désespérer ? Elle la veut pourtant, on sait avec quelle persistance et quelle abnégation. Puis, lorsque Rodrigue se montre et demande avec une touchante extravagance à mourir de sa main (notons que c'était un lieu commun d'amour chevaleresque, et que Racine n'a pas fait dire autre chose à Phèdre dans la célèbre scène des

aveux), lorsqu'il a confessé son crime involontaire, avec un si noble dédain pour les excuses et les désaveux inutiles, que la réponse est belle de simplicité éloquente, de douleur contenue, refoulée par la volonté, de passion domptée par l'invincible ascendant du devoir? Le vieux don Diègue est-il moins compris, n'est-il pas également vrai, vrai de la vérité historique, dans les ressentiments que lui inspire sa vieillesse outragée, vrai de la vérité morale dans la joie qu'il témoigne en retrouvant son fils ? On a loué justement ce mélange de ruse et de tendresse avec lequel, éveillant chez Rodrigue tous les sentiments, à la fois orgueil, amour, patriotisme, espérance, il l'étourdit, le presse et le jette au milieu des périls de la guerre, pour distraire sa douleur par l'activité de la lutte et les obligations du commandement (acte III, sc. VI).

Rodrigue reparaît victorieux, Rodrigue obéissant au double aiguillon de la bravoure et du désespoir, a vaincu les Maures, dans ce combat de nuit dont le récit est vivant comme un drame et large comme un fragment d'épopée ; il revoit celle qu'il aime ; il va combattre le champion qu'elle a choisi, ou plutôt il va mourir ; il renonce à se défendre, par soumission chevaleresque aux volontés de Chimène. Déjà inclinée au pardon par l'admiration qu'elle doit à son héroïsme, et touchée du péril où va le jeter encore un excès de déférence, Chimène laisse échapper le mot qui la « fait rougir de honte ; » elle s'enfuit et Rodrigue, brandissant son épée deux fois victorieuse, s'écrie dans un transport d'enthousiasme :

> Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte ?
> Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans, etc.

Par quelle erreur de goût cette tirade était-elle con-

damnée et supprimée aux représentations ? Voltaire a bien raison de s'en étonner : « *Paraissez, Navarrais,* » était, dit-il, passé en proverbe, et c'est pour cela même qu'il faut réciter ces vers. Cet enthousiasme de valeur et d'espérance messied-il au *Cid* remis en possession de son bonheur et de sa liberté ? N'est-il pas l'expression nécessaire, le seul langage qui convienne à cette affection si cruellement blessée, qui réagit impétueusement contre la dure contrainte où la tenaient la tristesse et le désespoir ?

D'autre part, était-il possible à Corneille de mieux sauver tout ce qui pouvait être sauvé de ce monde barbare, c'est-à-dire généreux et violent, qui revit dans le *romancero* espagnol ? Tempéré par les maximes et associé aux usages d'un âge plus éclairé, le Moyen-Age reparaissait dans son chef-d'œuvre, au degré nécessaire pour ressusciter le passé, tout en offrant aux contemporains une fidèle image du présent. Il revivait dans le souvenir de ces grandes batailles où la présence d'un chevalier renommé suffisait à décider de la victoire, dans ces duels ou plutôt ces tournois tranchant les querelles des hommes au nom de la justice de Dieu, dans cette transaction qui considérait le meurtre comme une affaire, le châtiment comme une rançon, le mariage comme un équivalent. Le XVII[e] siècle, à son tour, se reconnaissait dans cette susceptibilité de l'honneur blessé par un mot, dans cette solidarité des membres d'une même famille, atteints même dans le passé par un seul outrage, dans ce dévouement au prince et à l'Etat, ne calculant rien pour obéir à l'un, pour protéger l'autre, dans ce respect du courtisan pour la volonté du prince, du chevalier pour la volonté de sa dame, dans cet amour fidèle, respectueux, capable d'une

chimérique obéissance et d'un culte passionné ; jusque dans ce conflit engagé au sujet du duel, condamné par les uns comme un attentat aux lois, réclamé par les autres comme un indispensable supplément à leur justice trop limitée.

Ce qu'il faut louer encore dans « *la merveille du Cid,* » c'est qu'elle offrait, entre la familiarité et le ton inégal des anciens mystères, les libertés de composition du théâtre espagnol et la sévérité des règles qui commençaient à s'imposer et à constituer le genre classique, un très heureux tempérament. A ce point se trouvait la perfection du genre ; si Corneille ne s'en est point tenu là, si dans *Horace* il a, de bonne grâce, accepté le joug, s'il l'a complétement subi dans *Cinna,* la faute en est aux critiques passionnées qui ont inquiété et fait dévier son génie. Non pas qu'il n'ait su, comme Racine, en marchant dans la voie étroite, y produire d'immortels chefs-d'œuvre, mais cette voie devait aller se rétrécissant toujours après eux par la tyrannie des bienséances, par l'épuisement des sujets, par l'invasion de l'artificiel et du convenu, par la prédominance des formes et des souvenirs antiques, par l'influence du pédantisme et du style précieux.

C'est le pédantisme qui souleva contre l'auteur du *Cid* tant d'observations critiques et de pamphlets que nous rappelons sans y insister : en premier lieu les *Observations de M. de Scudéry sur le Cid,* — puis les *Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid* et ensuite sur les vers du *Cid,* — *la Preuve des passages allégués dans les observations sur le Cid* de M. de Scudéry, — *l'Auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français,* — *Examen de ce qui s'est fait pour et contre le Cid,* et *Traité de la dispo-*

sition du poème dramatique, par Mairet, — *l'Inconnu et véritable ami de MM. de Scudéry et de Corneille,* etc. Parmi ces écrits qui attestent le retentissement de l'œuvre attaquée, le plus grossier est un pamphlet de Claveret, obscur avocat que Corneille, dans sa lettre apologétique, avait, d'un mot, remis à sa place. Le plus spirituel est le *Jugement du Cid* par un bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse. Le marguillier établit assez justement que Rodrigue se présentant chez Chimène, après le meurtre de son père, devait être assommé dès la porte du logis par tous les laquais, — que le roi devait dire à Chimène : « Allez, ma mignonne, vous avez l'esprit bien joli, mais vous n'êtes guère affligée, — que don Sanche, rapportant du combat l'épée que Rodrigue l'envoie porter à sa maîtresse, se laisse interrompre, quand il pourrait l'éclairer d'un mot « de peur qu'il a d'être encore battu, pour s'être si mal battu. » Ces critiques sont superficielles, mais elles portent sur des défauts réels. Celles de Scudéry n'exprimaient guère que l'emportement de la jalousie. Cependant la haine est clairvoyante, et il avait touché plus juste quand il remarque, au sujet de la scène où Rodrigue veut mourir par les mains de Chimène « que les filles bien nées n'usurpent jamais l'office de bourreau, » ou quand il ajoute « qu'il eût volontiers banni dona Urraque, don Sanche et don Arias, » ou qu'il dit de ce roi Fernand, si peu prévoyant, si peu obéi : « le poète ôte au roi sa couronne pour le coiffer d'une marotte, » ou enfin, quand à propos du lieu de la scène, si vaguement indiqué, il se plaint de ce que « le spectateur ne sait souvent où sont les acteurs. » Que ne se demandait-il pourquoi cette faute passe inaperçue, à quoi tient cet enchantement qui fai-

sait oublier au public l'invraisemblance du lieu choisi pour l'entrevue des deux amants, et d'où vient qu'à l'entrée de Rodrigue « il s'élevait, dit Corneille, un certain frémissement dans l'assemblée qui marquait une curiosité merveilleuse? » Mais Scudéry ne l'éprouvait pas, encore moins le grand cardinal, qui s'admirait trop lui-même dans ses œuvres dramatiques (1) pour apprécier le plus jeune et le moins docile de ses cinq collaborateurs. Il chargea l'Académie de sa vengeance. Celle-ci s'y prit à plusieurs reprises pour le satisfaire. Chapelain essaya, de concert avec Desmarets et Bourzei; sa prose empesée ne contenta point le cardinal. Il y voulait « quelques poignées de fleurs. » Gombaud les prodigua et déplut à son tour. Sirmond, qui recommença l'œuvre manquée, fit plus mal encore. Enfin Chapelain réussit à formuler, au goût du maître, ces observations si vantées qui constatent, il est vrai, le succès du *Cid* et l'émotion que ce chef-d'œuvre a causée, mais qui détruisent le mérite de cet aveu. Après tout, le jugement des académiciens

(1) Qu'on nous permette de détacher quelques vers de sa *Mirame*. Comme Roméo et Juliette, Mirame et Arimant se quittent au lever du jour. Mirame en signale l'approche et craint d'être surprise: Arimant lui répond :

> Non, non, ce sont vos yeux qui font cette lumière....
> Ah! soleil trop jaloux et plein de vanité,
> Sais-tu bien qu'en éclat Mirame te surmonte?
> Ne te hâte point tant de paraître à ta honte.....
> Hélas! tu fais tout vivre et tu me fais mourir.

Mirame, qui croit qu'Arimant est mort, veut

« Se noyer dans les pleurs. »

Elle s'écrie :

> Périssent les humains, le ciel, la terre et l'onde.

Puis elle s'aperçoit de sa méprise et se reprend :

> Non, non, il n'est point mort, je le vois qui s'approche,
> Et son charmant abord fondrait un cœur de roche.

diffère-t-il essentiellement de celui de Scudéry. Ils établissent « par raison démonstrative » que le sujet choque la raison et les mœurs ; qu'on n'y trouve ni le vraisemblable commun, ni le vraisemblable extraordinaire ; qu'il offre une durée très peu proportionnée à la multitude d'événements qui doivent s'y accomplir en vingt-quatre heures ; que les caractères sont vicieux, car Rodrigue devrait premièrement épargner le comte, secondement se bannir de la présence de Chimène, troisièmement ne pas lui offrir de prendre sa vie, mais se tuer lui-même. Chimène, de son côté, est injuste pour don Sanche, manque de pudeur au cinquième acte, se contredit et enfin foule aux pieds les lois de la nature ; que le dénouement est vicieux et, pour conclure, que si le public s'est diverti, il a eu tort, et qu'on peut tout au plus l'*excuser* de s'être diverti au mépris des règles. En quoi donc un pareil jugement mérite-t-il les éloges que lui donnent à l'envi Labruyère, Voltaire et Laharpe ?

Il est vrai que ni Voltaire ni Laharpe ne portent sur le *Cid* un jugement beaucoup plus exempt de préventions. Après Voltaire, Laharpe s'efforce de justifier, en plaidant les circonstances atténuantes, le choix du sujet, le double duel qui forme le nœud de l'intrigue, le caractère et la conduite de Chimène, enfin le prétendu larcin fait par Corneille à la littérature espagnole (1). En revanche, il fait à l'opinion des détracteurs d'étranges concessions. Non content de supprimer le rôle de l'in-

(1) Nous nous bornerons à faire remarquer que l'œuvre de Guillem de Castro comporte deux parties et six journées, et qu'elle embrasse toute la carrière du *Cid*, sous deux règnes différents. Quant à celle de Diamante, elle ne parut qu'après le *Cid*, comme l'a établi M. de Puibusque.

fante, il retrancherait ceux de don Sanche et du roi de Castille. Il condamne non-seulement le malentendu qui réduit Chimène à confesser son amour au cinquième acte, mais toutes les scènes où Rodrigue s'efforce de fléchir sa maîtresse et veut mourir pour elle ou par ses mains. Il s'offense et de la scène qui demeure vide, et des acteurs qui entrent ou sortent au hasard ; il conclut que « le *Cid* n'est pas une pièce régulièrement bonne. » Aux injures près, Scudéry n'avait rien dit de plus injuste. La critique française, il faut l'avouer, n'avait pas fait en un siècle de sensibles progrès. Elle semblait croire que les auditeurs sont incapables soit de comprendre les mœurs et de supporter la peinture fidèle du passé, soit de négliger des circonstances de temps et de lieu, pour suivre l'imagination de l'auteur partout où son génie les transporte, et de sacrifier quelque chose de la vraisemblance matérielle à la vérité morale; soit enfin d'admettre, comme la nature le veut, un peu d'extravagance et d'excès dans l'expression du plus énergique des sentiments. Corneille, dans le *Cid,* en a usé trop librement peut-être avec la règle des unités, avec celle de la liaison des scènes, avec la parfaite vraisemblance; mais il s'est inspiré de la nature et de l'histoire, mais il n'a point rompu avec les croyances et les mœurs de la société moderne, mais il a osé être familier, et à tous ces titres il est resté fidèle à la tradition. Il a renoué la chaîne qui rattache les vieux auteurs de nos mystères religieux et nationaux au théâtre contemporain. Pourquoi n'a-t-il pas persévéré plus hardiment dans cette voie et trouvé des imitateurs ? Pourquoi les illustres successeurs de nos vieux dramaturges n'ont-ils point accepté l'héritage, au moins sous bénéfice d'inventaire, et imité le procédé

de Virgile qui savait tirer de l'or du fumier d'Ennius ? Corneille l'a fait dans le *Cid*, sans en avoir conscience, et c'est peut-être une des raisons qui nous font trouver tant de saveur et d'inaltérable jeunesse dans son premier chef-d'œuvre.

Si un abîme moins profond eût séparé la Renaissance des siècles féconds et originaux, à leur manière, qui avaient précédé cette grande époque, tout le monde y eût gagné, ce semble. Le Moyen-Age ne fût pas tombé dans un injuste mépris, et peut-être l'admirable littérature qui naquit sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII y eût trouvé un élément d'intérêt puissant et populaire qui manque à la perfection. Ses représentants auraient pu, sans déroger, recevoir quelques leçons de leurs naïfs devanciers. Ils auraient appris d'eux à se renfermer moins exclusivement dans les souvenirs de la fable et de l'histoire ancienne, à moins oublier que le genre dramatique doit faire une large part à l'action dont il tire son nom et sa raison d'être, à ne point l'effacer en partie sous le discours et le récit, à ne pas faire prédominer la raison et l'art sur l'imagination, à ne pas tellement relever le ton et ennoblir les personnages, à ne pas fuir de si loin le commun et le familier qu'il en résultât, pour leurs chefs-d'œuvre les plus accomplis, une note d'impopularité et peut-être de froideur.

Le génie de Corneille et celui de Racine l'avaient à peu près deviné. En dépit du goût régnant, et malgré les préjugés contemporains, ils ont fait l'un son *Cid* et son *Polyeucte*, l'autre son *Athalie* qui, au jugement du savant et regrettable Ozanam, ne sont autre chose que des mystères, avec plus de choix et de perfection. Ils auraient pu, portant la réforme plus loin, emprunter à ces

œuvres d'autrefois, si vivantes dans leur grossièreté même, leur caractère de familiarité heureuse, de mouvement et de luxuriante fécondité. Peut-être n'aurions-nous pas vu l'art qui s'adresse à tous et celui des classiques se séparer toujours davantage; l'un porter la distinction du goût et le raffinement jusqu'aux froides abstractions de la dernière école classique, l'autre s'avancer jusqu'aux limites extrêmes de la grossièreté.

Les mystères étudiés de plus près, et moins dédaigneusement classés parmi les barbares productions du Moyen-Age, surtout des mystères où l'intérêt historique et les plus beaux souvenirs de la fable s'allient au mouvement d'une action étendue et variée, les mystères introduits dans la littérature régulière, débarrassés par le talent des scories qui les défigurent et des longueurs qui les surchargent, auraient prévenu peut-être un écart qui va s'augmentant toujours entre la littérature et la sociéte prise dans son ensemble; ils auraient pu communiquer aux lettres françaises un caractère plus animé, une familiarité plus accessible à tous. Ils auraient pu nous épargner le scandale de tant d'œuvres informes où les paillettes étincellent plus que l'esprit, où l'on exhibe moins d'idées et de style que de chairs nues et d'oripeaux. Peut-être ce vieux genre, amélioré par l'étude et l'expérience, condensé, épuré, fécondé par le talent, nous aurait-il donné ce qui manquera longtemps à notre pays. Là peut-être était le modèle et la forme essentielle de ce théâtre populaire si difficile à inventer, plus difficile peut-être à maintenir dans une sphère sereine et religieuse, au-dessus des platitudes indécentes dont on amuse l'oisiveté publique, ou des joyeusetés immorales dont s'est offensé, même de nos jours, non-

seulement le sens chrétien, mais l'austérité républicaine des concitoyens de J.-J. Rousseau (1).

(1) Si le théâtre peut devenir un délassement populaire, un divertissement utile et inoffensif, ce sera seulement aux conditions proposées par le spirituel écrivain génevois Rodolphe Töpffer. Dans ses amusants voyages en zig-zag, il nous raconte avec quelle surprise il a trouvé vivante, au milieu des vallées catholiques de la Suisse, la tradition des anciens mystères. Assis au milieu d'une foule émue, il a vu représenter la touchante histoire de Rose de Tannebourg, qui, dans les contes du chanoine Schmid, a charmé notre enfance à tous, arrangée pour la scène par un bon curé de village. Il s'éprend des grâces naturelles de la représentation, de la dignité naïve des acteurs, de l'habile simplicité du poème et de son puissant effet : il se demande ce qu'on peut tirer de ce divertissement pour l'instruction populaire. Après avoir crié malheur aux républicains « qui, n'ayant pas, ne pouvant pas avoir une tra« gédie saine, nationale et religieuse comme fut la tragédie « grecque, appellent dans leur cité, pour y être versés et offerts à « leur famille, les poisons de ce poème tantôt impur, tantôt déver« gondé, presque toujours moqueur de l'honnête et flatteur du « vice, qu'on appelle comédie, drame, vaudeville, » après avoir fait entre la comédie et la tragédie une distinction radicale, en déclarant l'une inévitablement pernicieuse, l'autre salutaire ou du moins impuissante à corrompre, il s'interroge sur l'effet du spectacle de Stalden et conclut ainsi : « Nous n'hésitons pas à croire « qu'à la condition qu'une pareille représentation ne se répète « qu'à de longs intervalles, elle ne peut que produire l'effet moral « le plus salutaire et le plus durable. » Les spectateurs « n'ont en« trevu du beau que son côté sérieux, de l'art, que ses applications « respectables, de la scène, que son éloquente moralité. »

TABLE DES MATIÈRES

DIJON, IMP. J. MARCHAND, RUE BASSANO, 12.

Librairie d'Ernest THORIN, éditeur.

BENLOEW (L.), doyen de la Faculté des lettres de Dijon. — Aperçu général de la science comparative des langues, 2e édition, augmentée de deux traités lus à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, d'une classification des langues et des modes d'écriture d'après le Dr Steinthal, et d'un traité de la formation des langues celtiques. In-8°, avec planches. 3 50

BURON (L.-L.), officier d'Académie, professeur, etc. — Histoire abrégée des principales littératures de l'Europe ancienne et moderne, avec tableaux et sommaires, 1 vol. in-12. 3 50

DUCHESNE (J.), professeur à la Faculté des lettres de Rennes. — Histoire des poèmes épiques du dix-septième siècle. In-8°. 4 50

DUMONT (Albert), ancien membre de l'École française d'Athènes. — Inscriptions céramiques de Grèce. 1 beau vol. grand in-8°, imprimé à l'imprimerie nationale, contenant : 6 pages préliminaires, 445 de texte avec un très grand nombre de caractères épigraphiques, près de 150 bois intercalés dans le texte, et 14 belles planches noires ou coloriées, renfermant un grand plan d'Athènes, 4 figures coloriées et 259 figures gravées. 18 »

FAUGÈRE (Prosper). Lettres de la mère Agnès Arnault, abbesse de Port-Royal, publiées sur les textes authentiques, avec une introduction. 2 beaux vol. in-8°. 14 »

FERRAZ, professeur à la Faculté des lettres de Lyon.—De la Psychologie de saint Augustin, 2e édition. In-8°. 7 »

Ouvrage couronné par l'Académie française.

FIALON (Eug.), professeur à la Faculté des lettres de Grenoble. — Étude historique et littéraire sur saint Basile, suivie de l'Hexaméron, traduit en français, 2e édition. In-8°. 7 »

Ouvrage couronné par l'Académie française.

HALLBERG (L.-E.), professeur à la Faculté des lettres de Dijon. — Wieland, étude littéraire, suivie d'analyses et de morceaux choisis de cet auteur, traduits pour la première fois en français. In-8°. 7 »

HÉMARDINQUER (H.), professeur de rhétorique au lycée de Nancy. — La Cyropédie : Essai sur les idées morales et politiques de Xénophon. Gr. in-8°. 4 »

Ouvrage couronné par l'Académie française.

HUMBERT (J.), correspondant de l'Institut de France. — Mythologie grecque et romaine, 5e édition. In-12. 2 »

JEANNEL, professeur à la Faculté des lettres de Grenoble. — La Morale de Molière. In-8°. 4 50

JOLY (H.), professeur à la Faculté des lettres de Dijon. — L'Instinct ; ses rapports avec la vie et l'intelligence. Essai de psychologie comparée, 2e édition, revue, corrigée et augmentée. 1 beau vol. in-8°. 7 50

Ouvrage couronné par l'Académie française.

LABATUT (Edmond). *Étude sur la Société romaine* : Histoire de la Préture. Sources du droit, attributions, procès civils et criminels, administration des provinces, l'édit. 1 vol. grand in-8°. 7 »

LEZAT (l'abbé), docteur ès-lettres.—De la Prédication sous Henri IV. 1 vol. in-8°. 5 »

LEGRAND (Louis), docteur ès-lettres. — Sénac de Meilhan et l'intendance du Hainaut et du Cambrésis sous Louis XVI. 1 vol. in-8°. 6 »

LOISEAU (A.), professeur agrégé de l'Université, docteur ès-lettres. — Étude historique et philologique sur Jean Pillot et sur les doctrines grammaticales du XVIe siècle. In-8°. 3 »

PERROT (G.), maître de conférences à l'école normale supérieure. — Essai sur le droit public d'Athènes. 1 vol. in-8°. 6 »

Ouvrage couronné par l'Académie française.

TRÉVERRET (de), professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux. — Du Panégyrique des saints au XVIIe siècle. 1 vol. in-8°. 4 »

SÉGUR-DUPEYRON (P. de). Histoire des négociations commerciales et maritimes de la France avec l'Angleterre au XVIIe et au XVIIIe siècle. 3 beaux vol. In-8°. 27 »

DIJON. — IMP. J. MARCHAND, RUE BASSANO, 12.



